المجلس الأعلى للثقافة

اللجنة المصرية
للاحتفال بالعيد المئوي
للسينما
(١٩٩٥-١٩٩٦)

صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية

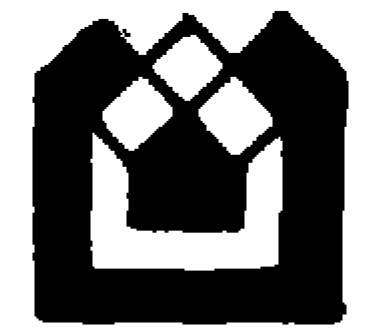


سمير فريد

المجلس الأعلى للثقافة

اللجنة المصرية
للإحتفال بالعيد المئوى
للسينما
(١٩٩٥- ١٩٩٦)

صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية



سمير فريد

سلسلة كتب

العيد المئوى للسينما

(١٩٩٥ ـ ١٩٩٦)

الكتاب الاول

صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية

تصدرها :

اللجنة المصرية للإحتفال

بالعيد المئوى للسينما

بالمجلس الأعلى للثقافة

الامين العام : جابر عصفور

رئيس اللجنة : صلاح ابو سيف

رئيس التحرير : سمير فريد

المشرف الفنى : سعيد المسيرى

الاشراف الطباعى : آمال صفوت

مطبعة المجلس الأعلى للآثار

الطبعة الأولى ١٩٩٤

صورة الغلاف الأمامى :

أم كلثوم فى فيلم «عايدة» .

صورة الغلاف الخلفى :

أحمد كامل مرسى بين عبد الحليم حافظ وحسين رياض ليلة العرض الأول لفيلم «أمريكانى من طنطا» وأمامهم تجلس كاريمان وفاطمة السلحدار .

مقدمة

من أكبر نتائج التخلف ، ومن الأدلة الواضحة عليه فى نفس الوقت ، عدم الاهتمام بتاريخ السينما فى العالم العربى ، وعدم وجود دار للسينما على غرار دار الكتب تحفظ الأفلام فى كل الدول العربية ، بما فى ذلك مصر صاحبة العدد الأكبر من الأفلام العربية . وقد بح صوتنا ، ونفذ حبر أقلامنا ، فى المطالبة باقامة هذا الدار على مدى ربع قرن ويزيد من دون جدوى .

ألف باء المعرفة ان المجتمع الذى لا يعرف تاريخه لا يستطيع أن يصنع مستقبله ، وان الفنان الذى لا يعرف تاريخ فنه لا يستطيع ان يضيف اليه ، وان الناقد الذى لا يعرف تاريخ الفن موضوع نقده لا يستطيع أن يضع العمل الفنى الذى ينقده فى موضعه من تاريخ هذا الفن .

وربما لا يوجد معنى أكثر زيفا من معنى الأول فى كافة ابداع البشر . فالأول هو الله سبحانه وتعالى ، وكل ما صنع الناس وكل ما يصنعون ليس فيه أول بالمعنى الحرفى الدقيق لهذه الكلمة ، وانما الأصح ان هناك من يستوعب التاريخ أكثر من غيره : لاشئ يأتى من فراغ ، وانما هناك من يتمكن من استيعاب التاريخ ، فيضيف اليه .

وعلى سبيل المثال يردد الناس ان لويس لوميير هو الأول فى السينما ، ولكن هذا لا يعنى انه ابتكر آلته المعروفة باسم السينما توغراف من الفراغ . فقد شاهد لوميير

كينتو سكوب توماس اديسون فى معرض باريس عام ١٨٩٤ ، وكانت تسجل الصور دون عرضها ، وطورها إلى آلة لتسجيل الصور وعرضها . وكانت كينتو سكوب اديسون بدورها ثمرة أبحاث وتجارب العديد من العلماء منذ الحسن بن الهيثم فى القرن الثانى عشر الميلادى .

وأكثر ما تعانى منه السينما العربية انها سينما بلا تاريخ . وليس المقصود التاريخ المكتوب ، فهناك عدة كتب عن تاريخ السينما فى هذه المنطقة من العالم ، وانما المقصود ان هذه التواريخ ، بغض النظر عن اختلاف المناهج ، أو وجودها من عدمه ، وبغض النظر عن تباين المستوى ، لا تستند إلى مشاهدة الأفلام العربية ذاتها موضوع هذا التاريخ ، وخاصة الأفلام الصامتة .

وتتميز السينما عن غيرها من الفنون بامكانية صناعة الأفلام عن تاريخها بلغتها الخاصة ، أى لغة السينما ، وليس فقط التواريخ المكتوبة بلغة الكتابة . فمؤرخ الرواية مثلا لا يستطيع أن يكتب رواية عن تاريخ الرواية ، ولكن مؤرخ السينما يستطيع أن يكتب بلغة السينما عن تاريخ السينما .

وقد تم اخراج عشرات الأفلام عن تاريخ السينما فى مختلف دول العالم ، أما فى العالم العربى فعدد الأفلام عن تاريخ السينما العربية محدود للغاية ، وأهمها الفيلم المصرى الذى أخرجه أحمد كامل مرسى عن تاريخ السينما المصرية عام ١٩٦٧ ، والفيلم التونسى الذى أخرجه فريد بوجدير عن تاريخ السينما العربية الجديدة عام ١٩٨٦ ، ثم الفيلم المصرى الذى أخرجه محمد كامل القليوبى بعنوان «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع» عام ١٩٩١م .

ويتميز فيلم القليوبى عن كل ما سبقه من أفلام عربية عن تاريخ السينما بانه أول فيلم تضمن مشاهد من بعض الأفلام واللقطات التسجيلية الصامتة التى صنعها محمد بيومى فى مصر فى الفترة من عام ١٩٢٣ إلى عان ١٩٣٤ . فأغلب الأفلام واللقطات العربية الصامتة تعتبر «مفقوده» حتى الآن على الأقل .

الفصل الأول

الذكرى المئوية لميلاد
محمد بيومى
(١٨٩٤ ـ ١٩٦٣)

قراءة فى فيلم «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع»
اخراج محمد كامل القليوبى (١٩٩١)
قام بترميم أفلام بيومى (١٩٠ق) أكاديمية الفنون

مدخل :

رصد ما نشر عن بيومى منذ عام ١٩٤٥

١ – نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف

٢ – فيلم القليوبى واعادة كتابة سيرة بيومى

٣ – فيلم القليوبى واعادة اكتشاف بيومى

اقدم المراجع المتوفرة عن تاريخ السينما فى مصر كتاب السيد حسن جمعه «عاصرت السينما ٢٠ عاما» الصادر عام ١٩٤٥ . وفى هذا الكتاب يقول جمعه عن محمد بيومى انه سافر إلى المانيا فى العشرينات حيث درس التصوير السينمائى ، وعاد إلى مصر ومعه بعض الآلات السينمائية ، وشرع فى انتاج بعض الأفلام ، وأصدر أول جريدة سينمائية صور فيها أهم الأحداث . ويقول جمعه ان بيومى اتصل ببنك مصر ، وقدم اليه ما لديه من آلات لتكون نواة معمل لم يلبث أن تطور ، وأصبح ستديو مصر .

وفى كتاب «الدليل الفنى» الذى أصدره حسنى فاضل عام ١٩٤٥ أن أول مصرى عمل فى السينما كان محمد كريم كممثل عام ١٩١٧ ، ثم محمد بيومى كمصور . ويضيف فاضل أن بيومى سافر إلى المانيا عام ١٩١٩ ، وعاد عام ١٩٣٣ . وأقام ستديو فى شبرا ، وشرع فى اخراج فيلم بعنوان «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» اشترك فى تمثيله بشاره واكيم وعبد الحميد زكى وسيد مصطفى وفردوس حسن وفيكتوريا كوهين . وأثناء التصوير توفى ابن بيومى ، فأوقف العمل ، ولم يتم الفيلم .

ويقول حسنى فاضل فى كتابه ان بيومى أصدر ثلاثة اعداد من جريدة سينمائية باسم «جريدة امون» صور فيها عودة سعد زغلول من المنفى ، وخروج عبد الرحمن فهمى بك من السجن وافتتاح البرلمان ، وكانت أول جريدة سينمائية مصرية . ويقول فاضل ان بيومى اتصل بطلعت حرب مدير بنك مصر ، وعرض عليه اخراج فيلم عن عملية بناء المبنى الخاص للبنك فى شارع عماد الدين (محمد فريد الآن) فوافق طلعت حرب ، وكان هذا الفيلم بداية عمل بيومى مع بنك مصر حيث اخرج بعض

الأفلام الصناعية ، وسافر مع طلعت حرب ليصور رحلاته فى الخارج ، وعندما انشأ بنك مصر شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ اشترى البنك الات بيومى ، وعمل فيها بيومى كموظف ، ولكنه استقال عام ١٩٢٦ .

وفى عام ١٩٥٩ صدر كتاب «الفيلم العربى» تأليف حسن امام عمر ، وفيه يقول ان الآلات التى اشتراها بنك مصر من بيومى ، كانت نواة شركة مصر للتمثيل والسينما . وفى عام ١٩٦٢ كتب جلال الشرقاوى بالفرنسية رسالته عن «تاريخ السينما العربية» التى صدرت بالعربية عام ١٩٧٠ . وفى هذا الكتاب يضيف الشرقاوى إلى ما سبق معرفته عن بيومى انه كان ضابطا فى الجيش المصرى ، ثم استقال لشغفه بالفن ، وانه عندما عاد إلى مصر عام ١٩٢٣ اخرج فيلم «الباشكاتب» فى ٣٠ دقيقة لحساب فرقة أمين عطا الله المسرحية ، وان الفيلم «لقى نجاحا ملحوظا» ، وان بيومى عمل مراسلا للجرائد السينمائية الأجنبية .

ويؤكد حسين عثمان فى كتابه «تاريخ السينما العربية» الصادر عام ١٩٦٨ ان سبب توقف بيومى عن اتمام «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» وفاة ابنه الذى كان يمثل دورا فى الفيلم ، وان هذا الابن كان طفلا صغيرا . ويرجع حسين عثمان سبب توقف «جريدة امون» بعد ثلاثة اعداد ، إلى أصحاب دور العرض الأجانب الذين رفضوا عرضها حتى لا تنافس الجرائد السينمائية الأجنبية . ولذلك اكتفى بيومى بمراسلة هذه الجرائد ، وارسال الأخبار المصورة عن احد اث مصر .

ويقول حسين عثمان ان طلعت حرب عين بيومى مصورا فى شركة مصر للتمثيل والسينما مع حسن مراد ومحمد عبد العظيم ، ثم اشترى من بيومى الآلات التى كان يملكها بمبلغ ٢٤٥ جنيها تقريبا فى حين كانت تساوى أكثر من ألف جنيه . ويقول المؤرخ «وقد تساهل محمد بيومى فى البيع رغبة منه فى ان تنهض الشركة بالمشروعات التى عجز هو عن تحقيقها نظرا إلى امكانياته المالية المحدودة ، ولم يلبث أن أوفده طلعت حرب إلى أوروبا لشراء الآلات والأجهزة التى تنقص المعمل ، فسافر وأدى هذه المهمة» .

ويضيف سعد الدين توفيق فى كتابه «قصة السينما فى مصر» عام ١٩٦٩ ان فيلم «الباشكاتب» تكلف مائة جنيه ، واشترك فى تمثيله بشارة واكيم وعلى طبنجات

واديل ليفى ، وان بيومى بعد «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» قام بمحاولة أخرى لانتاج فيلم قصير بعنوان «الخطيب نمرة ١٣» ولكن «حظه لم يكن أحسن من سابقه» ويقول توفيق ان بيومى «لم يستطع ان يقنع أصحاب دور العرض الأجانب» بعرض «جريدة امون» .

وفى عام ١٩٧٢ توفى محمد كريم ، وكان مكلفا من وزارة الثقافة بكتابة تاريخ السينما فى مصر ، وانتقل التكليف الى احمد كامل مرسى ، وفى حوار خاص مع الأستاذ الراحل قلت له ان فيلمه عن تاريخ السينما يصحح احد الاخطاء المنهجية فى كتابات المؤرخين ، فتاريخ السينما يبدأ بالانتاج السينمائى ، اما فى الفيلم فقد تم تصحيح هذا الخطأ ، ليبدأ التاريخ بالعرض السينمائى . غير أن الفيلم لم يصحح خطأ آخر وهو أن تاريخ الانتاج لا يبدأ بالأفلام الطويلة ، وانما بأول فيلم أيا كانت مدة عرضه ، ولو كانت أقل من دقيقة مثل فيلم لوميير «الخروج من المصنع» .

وقلت للأستاذ أحمد كامل مرسى ان كل كتابات مؤرخى السينما فى مصر تتحدث عن محمد بيومى كأول مصرى وقف وراء الكاميرا ، فلماذا لا يهتم بالبحث عنه فى مدينته الاسكندرية ، وربما أمكن العثور عليه حيا ، كما عثر جورج سادول على لويس لوميير فى الثلاثينات . فوافقنى الأستاذ . وفى عام ١٩٧٤ حدثنى سعيدا بانه تمكن من معرفة عنوان منزل السيدة دولت ابنة محمد بيومى ، وهو ٢٧٧ طريق الحرية فى الاسكندرية ، وذهب اليها ، وعلم ان والدها توفى ١٩٦٣ ، وانه عثر لديها على العديد من الوثائق المكتوبة والشرائط السينمائية ، وقرر اصدار كتاب خاص عن محمد بيومى للتعريف بدوره كاملا .

وفى الملحق الأدبى والفنى لمجلة «الطليعة» المصرية عام ١٩٧٤ نشرت تعريفا برواد السينما فى مصر ، ومن بينهم محمد بيومى من واقع كتابات المؤرخين ، ومن واقع «أحاديث خاصة مع أحمد كامل مرسى بعد لقاءه بعائلة بيومى» . وكانت المعلومات الجديدة التى أضافها أحمد كامل مرسى مولد بيومى عام ١٨٩٤ ، ووفاته عام ١٩٦٣ ، وتخرجه من الكلية الحربية عام ١٩١٥ ، واحالته إلى التقاعد بعد اشتراكه فى ثورة ١٩١٩ ، وانه كان يهوى الرسم وكتابة الازجال الى جانب السينما ، وكان عضوا فى لجنة انصار السلام فى الاسكندرية بعد الحرب العالمية الثانية ، وانه

تزوج المانية ، وان الفيلم الوحيد الذى تم من افلامه «الباشكاتب» ، بينما لم يتم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» و «الخطيب نمرة ١٣» .

وبعد سرد هذه المعلومات ، وتحت عنوان تقييم نقدى نشرت فى «الطليعة» ان بيومى هو «رائد السينما المصرية بغير منازع ، فهو اول مصرى اخرج فيلما روائيا ، وهو الفيلم القصير «الباشكاتب» ١٩٢٣ ، واول مصرى اخرج فيلما تسجيليا ، وهوالفيلم القصير «بنك مصر» ١٩٢٥ ، واول مصرى اخرج جريدة سينمائية ، وهى الجريدة الشهرية «امون فيلم» ١٩٢٣ ، واول مصرى انشأ معملا للسينما ١٩٢٣ ، واول مصرى انشأ ستديو سينمائى ١٩٢٤ ، واول مصرى انشأ معهدا للسينما ١٩٢٨» . وكانت هذه المرة الأولى التى يوصف فيها بيومى بأنه «رائد السينما المصرية» .

وفى كتابى «القاموس الصغير لاهم المخرجين السينمائيين المصريين» الصادر فى تونس عام ١٩٧٤ ، اعدت نشر تعريف « الطليعة» . وفى كتابى «دليل السينما العربية» الصادر بالعربية والانجليزية فى القاهرة عام ١٩٧٨م نشرت فى الصفحة الاولى مع المقدمة ربما اول صورة تنشر لمحمد بيومى ، وقد حصلت عليها من احمد كامل مرسى ، وذكرت فى هذه المقدمة «وبعد ثورة ١٩١٩م فى مصر ، وعلى يد أحد ابطالها المغمورين ، وهو محمد بيومى الذى كان ضابط بالجيش ، وأحيل للاستيداع لاشتراكه فى الثورة ، ثم صنع أول فيلم مصرى ، وهو فيلم «الباشكاتب» عام ١٩٢١» .

ولأول مرة ذكر الهامى حسن فى كتاب «تاريخ السينما المصرية» الصادر عام ١٩٧٦ ان فيلم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» تم وعرض عام ١٩٢٥ ، واستند المؤرخ فى ذلك إلى عدد مارس ١٩٢٥ من مجلة «التياترو» .

وفى يناير ١٩٧٨ نشر محمد كامل القليوبى فى «سينما ٧٨» الصادرة عن المراقبة العامة للسينما بالثقافة الجماهيرية مقالا بعنوان «بمناسبة خرافة مرور خمسين عاما على أول فيلم مصرى : تساؤلات ومحاولة للاجابة» جاء فيه «فى عام ١٩٢٣ كان محمد بيومى يسجل على الأغلب أول فيلم مصرى يصنعه مصريون بأيد مصرية عن عودة سعد زغلول من المنفى» . وقال القليوبى «أصبح من المستقر عليه تقريبا ان

تاريخ السينما المصرية يرجع إلى تاريخ العرض الأول لفيلم «ليلى» فى ١٦ نوفمبر عام ١٩٢٧ ، واعيد تصحيح هذا التاريخ ليصبح ٥ مايو من نفس العام ، واعتبار فيلم «قبله فى الصحراء» كأول فيلم مصرى» .

وقال القليوبى «وقد عكس اعتبار هذين الفيلمين كبداية للتاريخ السينمائى فى مصر المفاهيم المتخلفة لبعض مؤرخى السينما المصريين ، فالسينما من وجهة نظرهم ليست سوى الأفلام الروائية» ، ثم يقول «على ان ثمة تعديل لهذا التاريخ قد حدث أخيرا لدى بعض المؤرخين الذين تذكروا محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية ، ولكنهم عندما تذكروه بادروا على الفور أيضا باعتبار فيلمه الروائى القصير «الباشكاتب» الذى يستغرق عرضه ثلاثين دقيقة وعرض عام ١٩٢٤ ، كأول فيلم سينمائى مصرى مغفلين انه قد بدأ قبل ذلك بتصوير شريط يسجل فيه عودة سعد زغلول من المنفى فى شهر سبتمبر عام ١٩٢٣» .

وبعد أن يتناول القليوبى انشاء شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ يقول «ولعله أمر لا يخلو من الدلالة ان هذه الشركة قد قامت على انقاض محاولة محمد بيومى السينمائى المصرى الأول الذى اضطر لبيع اجهزته ومعامل التحميض لهذه الشركة وعين كمدير للمعامل وقسم التصوير بها» ، وان «ذلك الرائد العظيم للسينما المصرية محمد بيومى الذى خرج فى سبتمبر ١٩٢٣ ليصور عودة سعد من المنفى قد أصبح عليه بعد ثلاثة أعوام فقط ان يخرج كموظف فى شركة مصر للتمثيل والسينما ليصور أفلاما دعائية عن بنك مصر ورحلات طلعت حرب إلى البلاد العربية» .

وفى نوفمبر ١٩٧٨ سلمنى أحمد كامل مرسى صورة بالكربون من رسالة موقعة باسم دولت محمد محمد بيومى موجهة إلى الرئيس الراحل أنور السادات ، على أمل نشرها فى جريدة «الجمهورية» حيث أعمل . ولكن الجريدة قالت ان ما ينشر عن رئيس الجمهورية لابد ان يأتى من القصر الجمهورى ، واعتذرت عن عدم النشر . وفى هذه الرسالة تطالب السيدة دولت الرئيس بتكريم اسم والدها فى عيد الفن ، وتقول ان بالامكان الرجوع إلى المخرج والناقد والمؤرخ أحمد كامل مرسى لمعرفة مدى استحقاق والدها للتكريم .

وفى أكتوبر ١٩٨٢ صدر العدد السادس عشر من مجلة «الفنون» عن اتحاد النقابات الفنية فى مصر ، وتضمن أهم دراسة نشرت عن محمد بيومى حتى ذلك التاريخ ، وهى دراسة منير محمد ابراهيم التى اعاد نشرها فى كتابه «رواد وأفلام» عام ١٩٨٥ . وفى هذه الدراسة يقول ابراهيم ان بيومى عاد إلى مصر فى أكتوبر ١٩٢١ وأسس ستديو «بيومى فوتو فيلم» فى شارع جلال بعماد الدين عام ١٩٢٢ . ويرجع المؤرخ عدم استمرار «جريدة امون» إلى وجود مشاهد سياسية وطنية رفض أصحاب دور العرض اثارة المشاكل من جراء عرضها .

ويقول ابراهيم ان بيومى اخرج عام ١٩٢٢ فيلما قصيرا ليعرض ضمن احداث مسرحية قدمتها فرقة أمين عطا الله فى الشام ، ولكن هذا الفيلم لم يعرض فى مصر . وان فيلم «الباشكاتب» اخرج عام ١٩٢٤ لحساب نفس الفرقة وتكلف مائة جنيه ، ويروى لأول مرة قصة هذا الفيلم ، فيقول انها تدور «حول غرام باشكاتب باحدى الراقصات ، وكيف ادى هذا الغرام إلى اختلاس الباشكاتب لمبلغ من المال من عهدته ويتم اكتشاف جريمة الاختلاس ، ويحاكم الباشكاتب ويحكم عليه بالسجن» .

وينفى منير محمد ابراهيم ما ذهب اليه الهامى حسن عن اتمام وعرض فيلم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» وذلك استنادا إلى مقال لمحمد بيومى ذاته نشر فى العدد ٢٥ من مجلة «الكواكب» الشهرية الصادر فى فبراير عام ١٩٥١ . ويقدم ابراهيم المعلومات الأولى عن معهد بيومى فى الاسكندرية فيقول ان بيومى اعلن عنه فى محاضرة القاها يوم ٢٥ أكتوبر ١٩٣٢ فى مسرح نادى موظفى الحكومة بعمارة المواساة بالاسكندرية ، على ان تبدأ الدراسة فى أول يناير ١٩٣٣ . وان المعهد كان لتعليم «انتاج وتصوير وتجهيز الأفلام» ، وكانت الدراسة فيه بالمجان ، حيث اعتمد مؤسسه على التبرعات ، وكان من بينها تبرع سينما ركس بالاسكندرية بايراد حفلة الماتينيه أول أيام عيد الفطر عام ١٩٣٣م .

ويذكر ابرهيم ان نيازى مصطفى قام بالقاء محاضرات فى المعهد بعد عودته من الدراسة فى المانيا فى مايو ١٩٣٣ . وان المعهد انتج فيلم «الخطيب نمرة ١٣» الذى مثلت فيه دولت ابنة محمد بيومى وهى فى التاسعة من عمرها ، وبعد الاعلان عن عرض الفيلم فى يوليو ١٩٣٣ تقدم بيومى به إلى الرقابة فمنعت عرضه «لانه يحتوى

على مشاهد تقدم فيها الملوخية الخضراء كطعام من أطعمة المصريين إلى جانب ظهور الحله والطبلية» .

ويقول منير ابراهيم «وكان لمصادرة «الخطيب نمره ١٣» ، وما ترتب عليه من مشاكل مالية ان قرر محمد بيومى ان يتخلى نهائيا عن نشاطه السينمائى . وفى عام ١٩٣٧ استدعى محمد بيومى للعمل ثانيا بالجيش حيث قام بدور كبير فى ميدان الحرب بالصحراء الغربية أثناء الحرب العالمية الثانية ، اذ كان يقوم بترحيل البدو من مناطق الخطر خلف الجيوش المتحاربة ولما قامت حرب فلسطين تطوع محمد بيومى فى هذه الحرب» .

وفى عام ١٩٨٥ اخبرنى الأستاذ الراحل أحمد كامل مرسى انه نقل إلى القاهرة علبة واحدة من مواد بيومى السينمائية لكى يتم ترميمها ونقلها على نيجاتيف جديد على سبيل التجربة ، وان محتويات العلبة قد رممت ونقلت بالفعل بالتعاون مع الباحث عبد الحميد سعيد ، والكيميائى سعد عبد الرحمن ولكن ادارة المركز القومى للسينما رفضت تحمل تكاليف الترميم والنقل . ولهذا توقفت عملية ترميم ونقل تراث بيومى السينمائى .

وفى كتاب الهامى حسن «محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية» الذى صدر عام ١٩٨٦ جاء عن محمد بيومى انه عاد إلى مصر عام ١٩٢٣ ، وبدأ نشاطه السينمائى كمصور فى الفيلم القصير «فى بلاد توت عنخ امون» عام ١٩٢٣ ، واخرج «الباشكاتب» عام ١٩٢٤ ، و«المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» عام ١٩٢٥ . ويقول الهامى حسن ان بيومى قرر اغلاق الاستديو الذى انشأه بعد وفاة ابنه ، فذهب إلى طلعت حرب ، وعرض عليه شراء آلاته ، فاشتراها لحساب شركة مصر ، وعين بيومى مديرا للمعامل ولقسم التصوير بالشركة وقام باخراج بعض الأفلام القصيرة والتسجيلية والدعائية والاعلانية لبنك مصر وشركاته .

وفى عدد ٢٥ ديسمبر ١٩٨٦ من مجلة «صباح الخير» نشر أحمد كامل مرسى مقالا جاء فيه :

«يحلو لى فى كثير من الأحيان مطالعة بعض الصحف والمجلات القديمة . وقد

وقع فى يدى العدد ٨٠ من مجلة «دنيا الفن» الصادر بتاريخ ٦ ابريل ١٩٤٨ ، وقرأت ما يلى : —

رسالة من شيخ المصورين السينمائيين .

تتبعت باهتمام ما نشرتموه عن تاريخ السينما المصرية ، تحت عنوان : «تقويم السينما» فاشكركم على عنايتكم بذكر الكثير مما كنت اظنه منسيا ، لولا أمانة المحرر ، وسعة ادراكه ، وتدقيقه فى البحث .. لقد رأيت فيها روح ابنائى وتلاميذى من ابناء الاسكندرية ، ومعاصرى جهادى لنهضة السينما ، الذى المس اليوم اثارة ، فيما اشاهده من هذه النتائج التى تبشر بالخير ، والمستقبل الزاهر للدوحة ، التى كان لى شرف انباتها فى أرض الوطن العزيز ، وسائر الأقطار العربية .

والامضاء : محمد محمد بيومى ضابط متقاعد ودبلوم فى صناعة السينما من فيينا .

وعلى غلاف العدد نفسه ، كتب محمد بيومى ، مسودة خطاب إلى وزير الشئون الاجتماعية — جلال فهيم باشا — هذا نصه :

حضرة صاحب المعالى وزير الشئون الاجتماعية بعد الاحترام ، اتشرف بافادة معاليكم اننى اطلعت باحدى المجلات الفنية ، على خبر ، اجتماع لجنة النهوض بصناعة السينما ، والاقتراحات التى عرضت فى الاجتماع . وبصفتى أول مصرى فكر فى صناعة السينما ، وأول من ضحى بكل ما يملكه فى هذا السبيل ، املا ان تصير هذه الصناعة ، مصرية لحما ودما ، وحتى لو سبقنا الأجانب للانفراد بها ، شأن غيرها من الصناعات ، التى احتلوها فى غفلة من اغنيائنا .. ارى من حقى ومن واجبى ، ان اتقدم إلى معاليكم ، بطلب ضمى إلى اللجنة المذكورة .

لقد جاهدت فى ذلك السبيل منذ ١٩١٩ ، عقب الحرب العظمى مباشرة ، حتى امكننى اقناع المرحوم طلعت حرب باشا ، تبنى المشروع ، بعد أن نفذ معينى ، وانتقل مصنعى الصغير حينئذ إلى ملكية بنك مصر ... ونظرا لانى كنت ضابطا فى الاستيداع ، فقد حالت القوانين العسكرية ، دون تعاقدى مع بنك مصر كتابة ، ولهذا كان الاتفاق شفويا ، ولم اتمكن من اثبات كل حقوقى .

وهكذا انتزع المشروع من يدى انتزاعا ، دون ان استفيد منه شيئا ، وبالرغم من اننى مؤسس النهضة السينمائية .. فاننى لم افز حتى ولا بكلمة تقدير ، وأصبحت كما قالها لى الأستاذ نجيب الريحانى «الجندى المجهول» .

وهكذا ضاع مستقبلى فى الجيش بسبب الاحتلال ، وضاع مستقبلى فى السينما بسبب الجيش» .

من هو محمد بيومى هذا «الجندى المجهول» ؟ اننى على يقين ، من ان غالبية القراء والسينمائيين اليوم ، لا يعرفون شيئا عن هذا الرائد الأول ، وهذا الفنان المنسى ، وفيما يلى أقدم سطورا من الحياة العامرة لهذا الرجل ، الذى ولدت السينما المصرية على يديه .. هذه السطور تحية له واحياء لذكراه ، حتى يعلم من يريد أن يعلم ، شيئا عن اعلامنا ، وعن تراثنا فى دنيا الفن .

محمد بيومى من مواليد طنطا فى ٣ يناير ١٨٩٤ ، وحضر إلى القاهرة ، ثم أقام بالاسكندرية ، حتى رحل عن عالمنا فى ١٥ يوليو ١٩٦٣ ، بعد قصة كفاح شاقة ومريرة بالنسبة له ، ولكنها غنية ومثمرة ومفيدة ، لنا جميعا كمصريين عامة وسينمائيين خاصة .

تخرج فى الكلية الحربية عام ١٩١٥ ، واحيل إلى الاستيداع المؤبد من عام ١٩١٨ إلى عام ١٩٣٧ ، بسبب وطنيته وحماسه الشديد لمصريته ، وذلك عندما طالب بحق ضباط الجيش المصرى ، فى ان تؤدى لهم التحية العسكرية من جنود بريطانيا وحلفائها المستكبرين .

وفى عام ١٩١٩ ، سافر إلى برلين وفيينا ، لدراسة أصول التصوير السينمائى ، وفى عام ١٩٢٣ قدم فيلم «الباشكاتب» وجريدته السينمائية .

وفى عام ١٩٢٤ عرض على زعيم الاقتصاد المصرى «طلعت حرب» رغبته فى تصوير فيلم عن مراحل البناء الجديد لبنك مصر ، فى شارع عماد الدين .

وفى عام ١٩٢٥ ابتاع بنك مصر كل متعلقات المعمل والاستوديو الصغير ، الذى اقامه بشارع جلال رقم ٢ فى القاهرة . وكانت هذه المعدات نواة شركة مصر للتمثيل والسينما ، التى اقامت استوديو مصر ، صرح السينما المصرية عام ١٩٣٥ .

وفى عام ١٩٢٧ انشأ بالاسكندرية «جمعية هواة الفنون الجميلة» وأهم اغراضها تشجيع الفنون المحلية ورفع مستوى التذوق العام . وفى عام ١٩٣٢ انشأ بالاسكندرية «المعهد المصرى للسينما» ، لتعليم التصوير الشمسى والسينماتوغرافى ، والحفر على المعادن «الزنكوغراف» ، وتحميض وطبع الأفلام السينمائية وعمل العناوين والرسوم المتحركة . وفى عام ١٩٣٣ ، قدم باكورة أفلام المعهد «الخطيب نمرة ١٣» وهى فكاهة اجتماعية ، تظهر فيه لأول مرة الممثلة الصغيرة دولت محمد بيومى فى دور الصبى زعزوع . وقد اشترك فى عمله طلبة المعهد ، كما ان كل المعدات التى استخدمت فيه ، كانت من صنع الأيدى المصرية ، ما عدا آلة التصوير . وفى عام ١٩٣٥ انشأ قاعة الاتيليه بالاسكندرية للفنون الجميلة ، وكان مجلس الادراة يتكون من محمد بيومى رئيسا ، ومحمد سيف الدين وانلى وكيلا ، وابراهيم وانلى امينا للصندوق . وأحمد فهمى سكرتيرا ، مع بعض الأعضاء المهتمين بالفن فى الثغر .. ولكن سرعان ما انفصل عن الجماعة بسبب استدعائه للخدمة العسكرية من جديد . وتنقل بعد ذلك فى عدة وظائف وانتهى به المطاف ، ليشغل منصب رئيس قسم التصوير ، الملحق بادارة العلاقات العامة ، فى مؤسسة مديرية التحرير .

وفى ثورة ١٩١٩ كان من المناصرين لسعد زغلول وفى الخمسينيات انضم إلى حركة انصار السلام ، وتقابل مع البندارى عام ١٩٥٢ ، وكان يحمل بطاقة الاشتراك فى مجلة الكاتب للسلام والحرية ، رقم ٧ بتاريخ ١٩٥١/٧/٣٠ ممهورة بامضاء المرحوم يوسف حلمى .

وانى اهيب بالاستاذ الفاضل والأديب الشاعر الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة ، ان ينظر بعين العطف والرعاية ، إلى أسرة هذا الجندى المجهول «محمد بيومى» فهو الرائد الأول فى صناعة السينما المصرية بلا جدال . ولعله يستطيع اليوم ، ان يحقق ما طالب به الدكتور ثروت عكاشه عام ١٩٥٩ ، من انصاف هذا الفنان الأصيل ، بناء على المقالات المخلصة الصادقة ، التى كتبها الأخ والزميل حسن امام عمر ، فى جريدة الجمهورية ، مطالبا بالاهتمام بهذا الفنان المنسى ، منذ ثلاثين عاما .. وهو فى الواقع أول من مهد الطريق لميلاد صناعة السينما المصرية ، هذه الصناعة التى اتسع نطاقها ، وفتحت أبواب الرزق للآلاف من الفنانين والفنيين والعمال ، لا فى مصر وحدها ، وانما فى كل ارجاء العالم العربى .

وانني بدوري اناشد وزارة الثقافة ونقابة السينمائيين . وغرفة صناعة السينما ، وصندوق دعم السينما ، ان يتحركوا ويقدموا لقرينته وكريمته ، هدية عيد ميلاده التسعين ، في ٣ يناير ١٩٨٧ ، حيث تعارفنا على تبادل الهدايا في أعياد رأس السنة

وداعا عام ٨٦ ، واهلا عام ٨٧ .. لعل البر والخير والصدق والحق والايمان يغمر قلوب البشر ونفوسهم ، من أجل الله ، والوطن والحياة وإلى لقاء باذن الله» . انتهى مقال أحمد كامل مرسي ، وكان آخر مقال نشره قبل وفاته عام ١٩٨٧ .

وبعد وفاة أحمد كامل مرسي قال الناقد والباحث أحمد الحضرى في ندوة جمعية نقاد السينما المصريين عن مكتبة وتراث أحمد كامل مرسي ان وكيل الورثة استدعاه إلى منزل الفقيد حيث وجد عشرات الصناديق الممتلئة بالاوراق والصور ، وكان من بينها صندوق مكتوب عليه «محمد بيومي» فنبه الحضرى إلى أهمية هذا الصندوق ، ووضع عليه علامة خاصة . ومن الجدير بالذكر ان وكيل الورثة قام ببيع المكتبة ، وسلم إلى المركز القومي للسينما مجموعة من صناديق الاوراق ، ولكن لم يكن من بينها الصندوق الذى اشار اليه الحضرى في الندوة . والمرجح أن المرحوم أحمد كامل مرسي وضع في هذا الصندوق كتابه عن محمد بيومي ، أو على الأقل ما كتبه عنه ، وما جاء به من وثائق وصور من منزل بيومي بالاسكندرية .

وفي كتاب «تاريخ السينما في مصر» الصادر عام ١٩٨٩ يهدى أحمد الحضرى الكتاب إلى محمد بيومي «رائد السينما المصرية» . ولكنه يذكر انه من مواليد عام ١٨٩٣ . وعن علاقة بيومي ببنك مصر يأتي الحضرى بمقال أو اعلان في عدد ٢٣ ابريل ١٩٢٥ من مجلة «الصور المتحركة» جاء فيه ان طلعت حرب انشأ قسما للسينما يتبع شركة اعلانات مصر ، واوكل العمل فيه إلى محمد بيومي . وعن مجلة «روز اليوسف» في ١٣ أكتوبر ١٩٢٦ ان بيومي استقال من عمله كمدير فني لشركة مصر للتمثيل والسينما ، لكي يتفرغ مرة ثانية لاعماله الخاصة ، وانشأ ستديو خاص بالتصوير الفوتوغرافي في الاسكندرية وعرفنا أيضا انه ارسل خطابا مفتوحا عن طريق الصحافة إلى طلعت حرب يلفت نظره إلى أن الجميع يلاحظون سوء تصرفات زكي عكاشة في مسرح الازبكية ، وخسائر المسرح والسينما المقامة في حديقة الازبكية» .

وتذكر السيدة دولت بيومى فى ورقة تعريف ملحقة بخطابها إلى الرئيس الراحل أنور السادات ان والدها منح رتبة ملازم ثانى فى أول فبراير ١٩١٥ واحيل إلى التقاعد فى ١٩ ابريل ١٩١٨ ، واعيد إلى الخدمة فى أول نوفمبر ١٩٣٧ ، ومنح رتبة ملازم أول فى ١١ ابريل ١٩٣٨ ، وشطب من الجيش ونقل إلى مصلحة الحدود فى «وظيفة معاون» فى أول اكتوبر ١٩٣٨ ، ثم استقال من الجيش عام ١٩٤١م .
وفيما يلى نص الخطاب ، ونص التعريف الملحق بالخطاب :

بسم الله الرحمن الرحيم

الاسكندرية فى ١٩٧٨/١٠/١٠

حضرة السيد الرئيس الكريم

بعد التحية .. شاهدت بقلب ملئ بالفرحة والأمل حفل تكريم الفن والفنانين وشكرت الله تعالى على وضع الرجل الصح فى المكان الصح ..

واكتب لسيادتكم اليوم بخصوص والدى الفنان المتوفى محمد محمد بيومى - رائد السينما المصرية .. الضابط المجاهد .. الوطنى الذى أحب وطنه أكثر نفسه ومصلحته وعائلته والذى أنشأ أول معهد للسينما (المعهد المصرى للسينما) بالمجان . أما التصوير الزيتى فكان يشارك الفنان سيف وانلى فى مرسمه . ولقد استدعى للجيش بعد اكثر من ٢٠ سنة فى الاستيداع . ظلم من الاستعمار ثم ظلم من جديد حيث لم ينصف كما وعد بل مكث ملازم أول حتى احيل إلى المعاش .. ظلم فى كل العهود الذى عاش فيها واملى ان يكرم فى عهد سيادتكم.. ولم اجروء ان اكتب واطلب هذا من قبل لان وطننا كان محتاج لكل الاهتمام حتى يحقق له السلام.. وقد حصل الان بمعونة الله وبحكمتكم وحان الوقت ان يكرم من كان يستحق ان يكرم .

الاستاذ الفنان احمد كامل مرسى الذى يكتب تاريخ السينما المصرية عرف عن والدى الكثير واتصل بى ابنته الوحيدة ، وقال لى ان والدك كان عبقرى وفنان كبير لانه كان ايضا متعدد المواهب . كان يكتب الزجل والشعر ومسرحيات.. ويجيد النحت والرسم والنجارة وكان له ملكة عالية في الابتكارات.. وخيال واسع فى الكتابة.. وحظه السيء انه ولد فى عهد لايهتم بالفن والفنانين ولايؤمن ان الفن ممكن ان يساعد فى بناء الانسان .

سيادة الرئيس.. كلمتكم يا سيادة الرئيس وضعت الأمل فى نفسى الذى بدونه لم تكن للحياة قيمة.. الامل بتحقيق العدالة وتكريم من يستحق حتى ولو بعد فوات الاوان .

وأملى فى عيد الفن القادم ان يكرم اسم والدى . الرجل الفنان العظيم والاستاذ أحمد كامل مرسى هو مرجعى وهو المخرج والناقد السينمائى .

وتفضلوا يا سيادة الرئيس اسمى آيات الحب والعرفان والتحية ..

دولت محمد محمد بيومى

٢٧٧ طريق الحرية — سبورتنج

اسكندرية

محمد محمد بيومى ولد فى عام ١٨٩٤

التحق بالجيش المصرى

ومنح عريضة الملازم ثان فى ١٩١٥/٢/١

واحيل الى الاستيداع فى ١٩١٨/٤/١٩

اعيد الى خدمة الجيش بالقرعة العسكرية برتبة ملازم ثان فى ١٩٣٧/١١/١

منح عريضة الملازم اول فى ١٩٣٨/٤/١١

شطب من قوة الجيش ونقل الى مصلحة الحدود فى وظيفة معاون فى ١٩٣٨/١٠/١

استقال لانه لم ينصف فى ١٩٤١

هذا هو تاريخ المرحوم والدى فى خدمة الجيش والذى ظل اكثر من عشرين عاما فى الاستيداع وكان حالته فريدة فى تاريخ الجيش.

اما تاريخه الوطنى فى خدمة بلده فانه بعد احالته الى الاستيداع بسبب وطنيته واضطهاده من الانجليز سافر الى المانيا هربا من الاضطهاد وتعلم صناعة السينما ورجع الى مصر واسس اول استوديو للسينما وكان اول عمل سينمائى فى العالم العربى .. كما أصدر أول جريدة سينمائية مصرية باسم جريدة آمون وأهم الحوادث التى قام بتصويرها عودة الزعيم سعد زغلول من منفاه ... وافتتاح أول دوره للبرلمان المصرى . وأسس معهدا لتعليم السينما مجانا لتعليم جيل من الشبان المصريين على الأعمال الفنية السينمائية .

وفى عام ١٩٢٥ اشترى بنك مصر استوديو محمد محمد بيومى واصبح نواة استوديو مصر الذى تعتز به اليوم صناعة السينما المحلية .

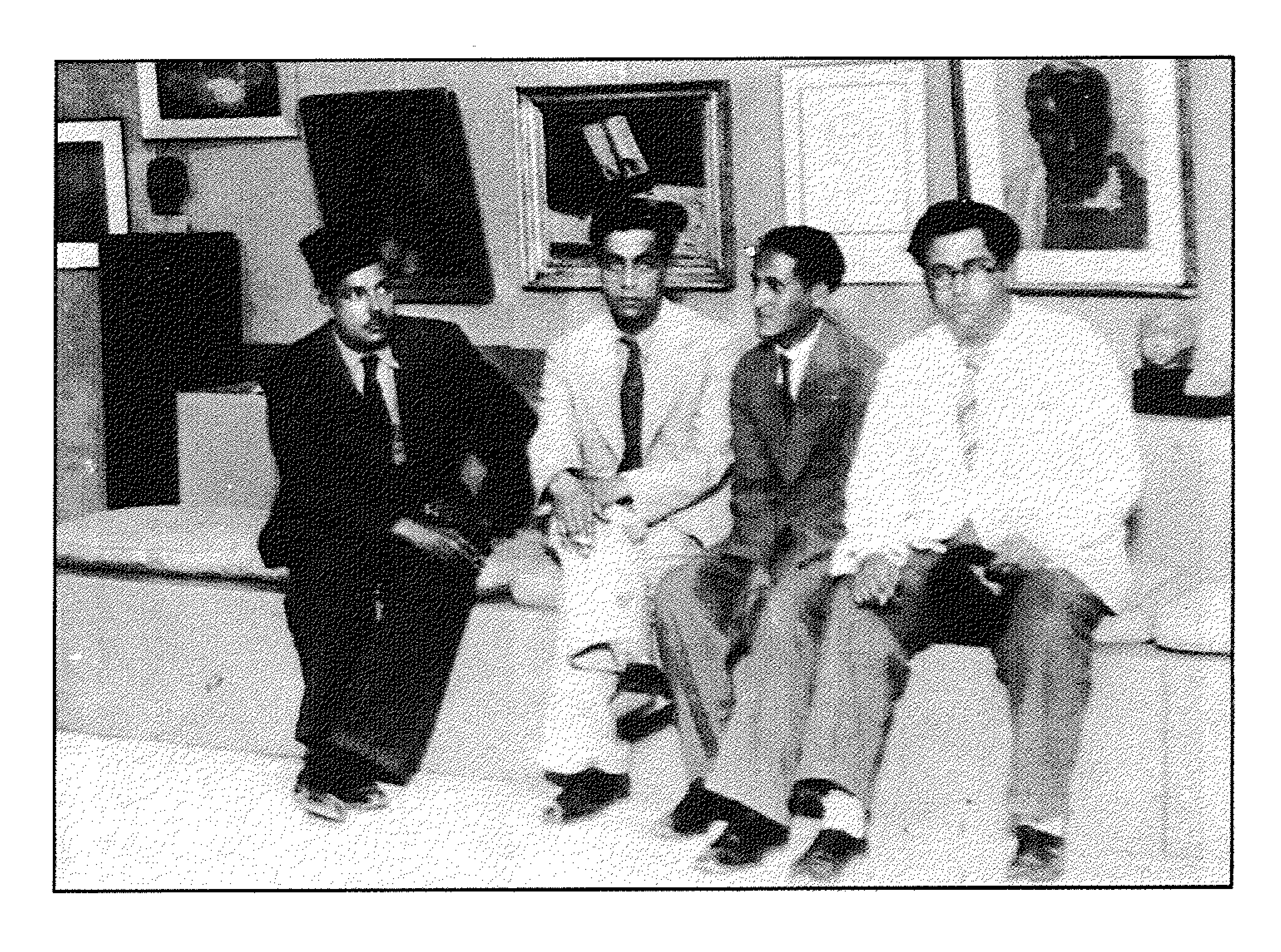
وقد توفى فى عام ١٩٦٣ .

— ١ —

ما هى المعلومات التى اجمعت عليها كل المراجع عن حياة وأعمال محمد بيومى ، وما هى المعلومات التى اختلفت عليها . أما عن مولده فقد ذكره أحمد كامل مرسى ٣ يناير ١٨٩٤ فى طنطا ، ولم يختلف معه الا أحمد الحضرى الذى ذكر ان بيومى ولد عام ١٨٩٣ . واما عن وفاته فقد ذكره أحمد كامل مرسى فى ١٥ يوليو ١٩٦٣ ، ولم يختلف معه أحد فى ذلك .



محمد بيومى فى دور قصير فى احد الافلام الالمانية عام ١٩٢٢



محمد بيومى - ادهم وانلى - حواس - سيف وانلى عام ١٩٣٥ فى الاسكندرية



أحد مناظر رواية « الضحية » التي تخرجها شركة « سوسن فلم » وترى في الوسط السيدة احسان صبري مديرة الشركة وعن يمينها حسني ابراهيم بك وعن يسارها محمد سعيد حسني بك (تصوير محمد محمد بيومي)

مجلة «العروسة» ١٢ / ٩ / ١٩٢٨



الى يمين هذا الكلام صورة مكبرة عن فلم السينما الذي حجمه ضعفي طابع البريد وهي تمثل صاحب الدولة سعد باشا مع زملائه الوزراء (مظلوم باشا والغرابلي افندي وفتح الله باشا بركات) في شرفة بيت الامة يطلون على جماهير المهنئين لحضراتهم يوم تأليف الوزارة السعدية وقد صورها محمد افندي محمد بيومي بالسينماتوغراف وحضرته صاحب ومدير شريط آمون السينماتوغرافي في شبرا ومن الشبان المصريين الذين تعلموا أسرار هذا الفن الجميل في المانيا وعاد الى مصر ليزاوله وقد علمنا انه صور مناظر وطنية كثيرة بغاية الاتقان وسيعرضها على تجار الفلم فعسى ان تلقى رواجا حسنا

وبينما كان جلال الشرقاوى أول من ذكر ان محمد بيومى كان من ضباط الجيش ، كان أحمد كامل مرسى أول من ذكر انه تخرج من المدرسة الحربية عام ١٩١٥ ، وحددت السيدة دولت التاريخ من واقع وثائق العائلة فى أول فبراير من ذلك العام . وبينما جاء فى «الطليعة» استنادا إلى معلومات أحمد كامل مرسى ان بيومى احيل إلى الاستيداع بسبب اشتراكه فى ثورة ١٩١٩ ، قام المؤرخ ذاته بتصحيح تاريخ الاستيداع إلى عام ١٩١٨ ، وحددت السيدة دولت اليوم والشهر (١٩ ابريل) ، وبالتالى لم يكن قرار التقاعد بسبب اشتراكه فى الثورة ، وهى المعلومة التى نقلها منير محمد ابراهيم عن «الطليعة» دون ان يذكر المصدر .

وذكرت كل المراجع ان سبب احالة بيومى إلى التقاعد من الخدمة فى الجيش حسه الوطنى ، وتمرده على سلطات الاحتلال البريطانى ، ما عدا جلال الشرقاوى الذى قال انه استقال «لشغفه بالفن» . غير ان وثائق العائلة تثبت انه لم يستقل ، وانما احيل إلى التقاعد ، ايا كانت أسباب القرار . وذكرت كل المراجع ان بيومى سافر إلى المانيا عام ١٩١٩ . ولكنها اختلفت حول تاريخ عودته . اذ يذكر أحمد كامل مرسى ومنير محمد ابراهيم واحمد الحضرى انه عاد عام ١٩٢١ ، بينما يذكر حسنى فاضل وجلال الشرقاوى والهامى حسنى انه عاد عام ١٩٢٣ . وينفرد أحمد كامل مرسى بذكر زواج – بيومى من المانية ، وانجابه منها ابنته السيدة دولت التى حافظت على تراث والدها .

وتتفق كل المراجع على أن أول أفلام بيومى كان فيلم «الباشكاتب» ، وان ذكر الشرقاوى ومرسى انه انتاج ١٩٢٣ ، وذكر منير ابراهيم والهامى حسنى والحضرى انه انتاج ١٩٢٤ . وتتفق كل المراجع على صدور ثلاثة اعداد فقط من «جريدة امون» ، وانها كانت شهرية ، ولكنها تختلف حول اسباب عدم عرضها فى دور العرض ، وبالتالى توقفها عن الصدور .

وينفرد منير ابراهيم بذكر ان بيومى اخرج فيلما عام ١٩٢٢ قبل «الباشكاتب» ، ولكنه لم يعرض فى مصر . وينفرد الهامى حسن بذكر ان بيومى قام عام ١٩٢٣ بتصوير فيلم «فى بلاد توت عنخ امون» الذى يعتبره الحضرى فى كتابه أول فيلم روائى مصرى . ويذكر الحضرى ان بيومى صور هذا الفيلم وان تاريخ انتاج «جريدة امون» عام ١٩٢٣ ، وان تاريخ انتاج فيلم «الباشكاتب» عام ١٩٢٤ .

وتتفق كل المراجع على انتاج فيلم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» عام ١٩٢٥ ما عدا حسنى فاضل الذى يذكر انه انتج عام ١٩٢٣ ، وتتفق على انه لم يتم بسبب وفاة ابن بيومى الطفل الذى كان يمثل فيه أثناء التصوير . ولكن الهامى حسنى ينفرد بذكر ان الفيلم قد تم وعرض ، وان عاد بعد ذلك وتجاهل الموضوع برمته فى كتابه عن طلعت حرب ، بعد ان أكد منير محمد ابراهيم ان الفيلم لم يعرض استنادا إلى مقال نشره بيومى نفسه فى مجلة «الكواكب» عام ١٩٥١م .

وتتفق كل المراجع على ان محمد بيومى قد عرض على طلعت حرب عام ١٩٢٥ اخراج فيلم عن مبنى بنك مصر الجديد فى شارع عماد الدين ، ما عدا كامل مرسى والحضرى اللذين ذكرا ان هذا العرض كان عام ١٩٢٤ . ولا يوضح أى مرجع ان كان هذا الفيلم قد صور ام لم يصور . ومن الملاحظ ان الحضرى لا يذكر هذا الفيلم فى كتابه رغم انه قام بحصر أغلب الأفلام واللقطات التسجيلية التى صورت فى العشرينات . وتتفق كل المراجع على ان اتصال بيومى بطلعت حرب كان بداية علاقة تعاون قوية بينهما ، ولكنها تختلف فى طبيعة ومسار ومصير هذه العلاقة

ولا خلاف بين كل المراجع على استقالة محمد بيومى من شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٦ ، أى بعد سنة واحدة من تأسيسها ، وذهابه إلى الاسكندرية ، ولكن لا أحد يعرف لماذا استقال ، وحتى بيومى نفسه لا يوضح الامر فى خطابه إلى وزير الشئون الاجتماعية عام ١٩٤٨ ، والذى نشره أحمد كامل مرسى ، كما لا يوضح مشكلته مع زكى عكاشه المشار اليها فى كتاب الحضرى .

ويذكر منير ابراهيم ان بيومى أسس معهدا للسينما فى الاسكندرية عام ١٩٣٣ ، وان المعهد انتج فيلم «الخطيب نمره ١٣» فى نفس العام ، ولكن الرقابة منعت الفيلم ، وبالتالى يصحح بالوثائق خطأ القول بتأسيس المعهد عام ١٩٢٨ ، والقول بان فيلم «الخطيب نمرة ١٣» لم يتم ، وهو ما جاء فى «الطليعة» استنادا إلى المعلومات أحمد كامل مرسى ، الذى عاد فى مقال «صباح الخير» ، ولم يشر إلى عدم اتمام الفيلم .

وتقطع وثائق العائلة كما جاءت فى ورقة السيدة دولت المرفقة برسالتها إلى الرئيس الراحل السادات بان محمد بيومى عاد إلى الخدمة فى الجيش فى أول نوفمبر

١٩٣٧ ، ومنح رتبة ملازم أول فى ١١ ابريل ١٩٣٨ ، ولكن الورقة لا توضح لماذا شطب من الجيش على حد تعبيرها ، ونقل إلى مصلحة الحدود فى «وظيفة معاون» فى أول اكتوبر ١٩٣٨ ، ولا توضح لماذا استقال من الجيش عام ١٩٤١ الا بكلمة «لعدم الانصاف» .

وينفرد منير ابراهيم بذكر ان محمد بيومى قد تطوع للقتال فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، وينفرد أحمد كامل مرسى بالاشارة إلى دوره فى حركة الفنون التشكيلية بالاسكندرية منذ عام ١٩٢٧ ، وان آخر عمل تولاه كان رئاسة قسم التصوير فى ادارة العلاقات العامة بمديرية التحرير ، كما ينفرد بالاشارة إلى مقال حسن امام عمر فى «الجمهورية» عام ١٩٥٩ لتكريم بيومى وموقف الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الايجابى من هذا المقال .

– ٢ –

يحسم فيلم القليوبى الخلاف حول المعلومات الخاصة بالرائد السينمائى مستخدما وثائق العائلة ، ومصورا اياها فى فيلمه ، ومن خلال الحديث مع السيدة شارلت زوجة بيومى فى «ملجأ سان فرانسسكو» حتى قبل خمسة أيام من وفاتها فى ٣١ أغسطس عام ١٩٨٩ . فالوقائق والحديث ، وهو وثيقة أيضا ، يعيدان ترتيب المعلومات على النحو التالى : ولد محمد محمد بيومى الفطاطرى فى ٣ يناير ١٨٩٤ فى طنطا لعائلة من كبار التجار وحصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩١١ ، والتحق بالمدرسة الحربية عام ١٩١٢ ، وأثناء دراسته بدأ يمارس الرسم كهواية ، وتخرج من المدرسة برتبة ملازم ثانى عام ١٩١٥ .

ويذكر الفيلم ان محمد بيومى أوقف عن العمل عام ١٩١٦ بسبب تمرده على الأوامر العسكرية ، وعين مأمورا فى يافا بفلسطين تحت قيادة القوات البريطانية فى يناير عام ١٩١٨ ، ولكنه أحيل إلى التقاعد فى ابريل من نفس العام . ويصور الفيلم صفحات من كتاب بعنوان «الشريط الأحمر : الجيش المصرى فى عهد الاحتلال البريطانى» من تأليف محمد بيومى ، وهو كتاب مبتكر يجمع بين النشر والزجل والرسوم يهاجم فيه الاحتلال ، ولكن الفيلم لا يوضح تاريخ صدور الكتاب ، وان كان موضعه من السرد قبل ذكر تخرجه من المدرسة الحربية . والارجح ان يكون هذا الكتاب قد صدر عام ١٩١٨ ، وانه السبب فى احالة مؤلفه إلى التقاعد .

ويذكر الفيلم ان بيومى اشترك فى تأسيس فرقة مسرحية مع بشارة واكيم فى الاسكندرية فى يونيو عام ١٩١٩ قبل سفره إلى المانيا فى نفس السنة ، وانه عقد قرانه على زوجته النمساوية فى فيينا فى الثانى من أكتوبر عام ١٩٢٠ . ويعرض الفيلم لصور فوتوغرافية لعمل بيومى كممثل ثانوى فى الأفلام الالمانية عام ١٩٢٢ ، ويذكر انه التقى فى برلين فى تلك السنة مع محمد كريم مما يؤكد انه عاد إلى مصر عام ١٩٢٣ ، وليس عام ١٩٢١ كما ذكر أحمد كامل مرسى ومنير ابراهيم والحضرى .

وتعبير ذهب للدراسة فى المانيا تعبير غامض فى أدبيات تاريخ السينما فى مصر ، تماما مثل تعبير بعثة ستديو مصر بعد ذلك . فأى رحلة إلى الخارج هى للدراسة بمعنى التعرف على ما يدور فى بلاد اخرى ، ولكن بعض الناس قد تفهم من كلمة الدراسة الالتحاق بمعهد أو جامعه ، والتخرج فيها بالحصول على شهادة اكاديمية. وهو امر لم يحدث بالنسبة لاى سينمائى مصرى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، والاستثناء الوحيد هو نيازى مصطفى الذى تخرج فى معهد اكاديمى المانى عام ١٩٣٣ وهو فى الثانية والعشرين من عمره .

ويؤكد القليوبى فى الفيلم ـ البحث ان محمد بيومى عاد من المانيا ومعه بعض الالات السينمائيه ، وانه اسس بها ستديو فى شبرا باسم «امون فيلم» ، وكان اول اعمال الاستديو اصدار «جريدة امون» وان اول لقطات الجريدة استقبال سعد زغلول بعد عودته من المنفى يوم ١٨ نوفمبر ١٩٢٣ . وقد كان القليوبى مع اعادة اكتشاف بيومى فى السبعينات يقول دائما فى ندوات جمعية النقاد ان هذا التاريخ يجب ان يكون «يوم السينما فى مصر» ، وكنا نعتقد أو يحلو لنا ان نعتقد ان بيومى من ابطال ثورة ١٩١٩ المغمورين الذين عوقبوا لاشتراكهم فى الثورة.

يذكر احمد الحضرى فى كتابه «وعرضت سينما اميركان كوزموجراف بالاسكندرية فيلم «وصول سعد زغلول باشا الى الاسكندرية» يوم ١٧ سبتمبر (حسب جريدة لاريفورم فى ٢٠ سبتمبر) . ولم يتأكد لنا ان كان التسجيل السينمائى لهذا الحدث بالذات هو الذى صوره محمد بيومى ضمن الاخبار السينمائية التى قدمتها « جريدة امون» ام من تصوير سواه» . ويكشف فيلم القليوبى بعرض فيلم سعد

زغلول الذى صوره بيومى ان الفيلم الذى يشير اليه الحضرى ليس فيلم بيومى بالفعل لان ما جاء عند القليوبى وصول سعد زغلول الى القاهرة حيث نرى ميدان الاوبرا وغيره من معالم القاهرة.

وقد صور بيومى فيلمه يوم ١٨ سبتمبر١٩٢٣ ، وليس يوم ١٨ نوفمبر كما جاء فى فيلم القليوبى . اذ قامت سلطات الاحتلال البريطانى بنفى الزعيم الوطنى سعد زغلول مرتين المرة الأولى فى ٨ مارس ١٩١٩ وكانت عودته إلى الاسكندرية يوم ٤ ابريل ١٩٢١ ، وإلى القاهرة يوم ٥ ابريل ١٩٢١ ، والمرة الثانية فى ٢٢ ديسمبر ١٩٢١ ، وكانت عودته إلى الاسكندرية يوم ١٧ سبتمبر ١٩٢٣ وإلى القاهرة يوم ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ . وهذه التواريخ التى لا تقبل الشك تشير إلى احتمال عدم صحة ما جاء فى جريدة لاريفورم يوم ٢٠ سبتمبر عن عرض فيلم وصول سعد زغلول إلى الاسكندرية فى سينما اميركان كوزموجراف يوم ١٧ سبتمبر . فقد كان هذا اليوم هو يوم وصول الزعيم ، فمتى صور الفيلم ، ومتى انتهى اعداده لكي يعرض فى نفس اليوم .

وكما لم يوضح بيومى لماذا توقفت «جريدة أمون» لم يوضح القليوبى فى فيلمه ، أو بالاحرى لم يحقق فى هذا الموضوع . فهل كان ذلك بسبب رفض أصحاب دور العرض الأجانب منافسة الجرائد الأجنبية كما يقول حسين عثمان ، ام بسبب الطابع السياسى الوطنى للجريدة كما يقول منير محمد ابراهيم . ان كتاب الحضرى يؤكد ان الجرائد السينمائية التى سبقت «جريدة أمون» لم تكن مستوردة من الخارج ، كما يؤكد ان هذه الجرائد كانت تعرض مشاهد سياسية مصرية على الأقل لترغيب الجمهور فى الحضور إلى دور العرض ، بل وهناك احتمال ان يكون الفيلم الذى اشار اليه عن وصول سعد زغلول إلى الاسكندرية قد انتج وان عرض وقت لاحق ، وبالتالى لا يمكن القبول بعرض فيلم الوصول إلى الاسكندرية ، ومنع فيلم الوصول إلى القاهرة .

لقد كانت «جريدة أمون» أول جريدة مصرية ، بمعنى أن صاحبها مصرى خالص وليس من أصول أجنبية . كما كان بيومى نفسه أول سينمائى مصرى بهذا المعنى . وبغض النظر عن مدى صحة التأريخ من واقع وثائق الجنسية ، وهى مشكلة منهجية ،

فمن الدقة العلمية ان يفترض أيضا ان «جريدة أمون» قد توقفت لاسباب فنية بحته ، أى لضعف مستواها الفنى .

ان ريادة محمد بيومى التى لاشك فيها لا تتأثر على الاطلاق بتقييم عمله السينمائى من الناحية الفنية البحته . ومن دلائل التخلف ونتائجه تصور البعض فى كافة المجالات ، وخاصة الفنون ، ان كون الفنان من الرواد ، يعنى انه فوق النقد ، أو غير قابل للنقد .

ولا يشير فيلم القليوبى إلى عمل بيومى كمراسل للجرائد السينمائية الأجنبية بعد توقف «جريدة أمون» كما ذكر جلال الشرقاوى ، ولا يحقق صحة هذه المعلومة من عدمها ، وهل كان المقصود بالجرائد «الأجنبية» الجرائد التى كان يصورها الأجانب أو المصريين من أصول أجنبية فى مصر ، أم أجنبية بمعنى انها تستورد من بلاد أخرى ، كما لا يحقق كمية الاعداد التى صدرت من الجريدة ، وحجم هذه الاعداد ، فاذا كانت الاعداد لا تتجاوز ثلاثة بالفعل كما يجمع كل المؤرخين ، واذا كانت شهرية كما يجمعون أيضا ، فمعنى هذا ان بيومى قد استمر فى اصدارها ٩٠ يومارغم عدم تمكنه من عرض العدد الأول ، وهو أمر غير معقول . ثم ماذا صور بيومى وارسل إلى هذه الجرائد «الأجنبية» .

ويثبت القليوبى من خلال الحديث مع السيدة دولت ان فيلم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» صور عام ١٩٢٣ كما ذكر حسنى فاضل ، وليس عام ١٩٢٥ كما ذكر كل الاخرين ، وانه لم يتم بسبب وفاة ابن بيومى الصغير كما أجمع كل الكتاب ما عدا الهامى حسن الذى ذكر انه تم وعرض لمجرد انه قرأ ذلك فى مجلة «التياترو» عام ١٩٢٥ . ويذكر القليوبى ان عنوان الفيلم «برسوم يبحث عن وظيفة» وليس «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» ، وذلك من واقع عناوين الفيلم المطبوعة ذاتها ، وهى المرجع الأصلى بالطبع لعنوان أى فيلم . ولكن الملاحظ ان محمد بيومى ذاته كان يذكر الفعيلم على انه «المعلم برسوم» ، والملاحظ أيضا ان «الكلاكيت» المكتوب عليه عنوان الفيلم ، والذى ظهر فى فيلم القليوبى به كلمة ممسوحة قبل كلمة برسوم ، والارجح ان عنوان الفيلم كان يتضمن كلمة المعلم ، ثم قام بيومى باستبعادها هذه الكلمة فى مرحلة معينة .

ولا يذكر القليوبى فى فيلمه قيام محمد بيومى بتصوير فيلم «فى بلاد توت عنخ أمون» عام ١٩٢٣ ، وهو ما ذكره الهامى حسن وأكده أحمد الحضرى . وخاصة ان مهمة المصور فى تلك الأيام كانت تختلط مع مهمة المخرج ، وان فيكتور روسيتو الذى ينسب اليه اخراج الفيلم كان محاميا ، وكان منتجا للفيلم فى نفس الوقت ، وكانت مهمة الانتاج تختلط بدورها مع الاخراج . ولا يذكر القليوبى تاريخ صنع فيلم «الباشكاتب» ولكنه من واقع تسلسل الفيلم يأتى بعد «برسوم يبحث عن وظيفة» وبذلك لا يحسم الخلاف حول تاريخ الفيلم الذى يذكر الشرقاوى وكامل مرسى انه عام ١٩٢٣ ، بينما يذكر الهامى حسن ومنير ابراهيم وأحمد الحضرى انه عام ١٩٢٤ .

ولكن القليوبى يحسم الخلاف حول تاريخ العرض الذى قدمه بيومى الى طلعت حرب لانتاج فيلم عن مبنى بنك مصر ، والذى يذكر كامل مرسى والحضرى انه عام ١٩٢٤ ، بينما يذكر الاخرين انه عام ١٩٢٥ ، اذ يصور القليوبى اصل الخطاب فى ٢٩ ديسمبر ١٩٢٤ . وربما كان سبب الخلط قبل ذلك ان المبنى موضوع العرض تم عام ١٩٢٥ . ولا يذكر القليوبى ان كان هذا الفيلم عن مبنى بنك مصر قد تم أو لم يتم.

ويذكر محمد كامل القليوبى فى فيلمه ان محمد بيومى كان أول مدير لشركة مصر للتمثيل والسينما التى اسسها طلعت حرب مدير بنك مصر كأحدى شركات البنك فى ١٣ يونيو عام ١٩٢٥ ، والارجح ان بيومى كان المدير الفنى للشركة كما جاء فى كتاب الحضرى عن مجلة «روز اليوسف» ، والارجح أيضا ان يكون بيومى قد بدأ العمل مع بنك مصر كمصور قبل انشاء الشركة ، كما جاء فى كتاب الحضرى عن مجلة «الصور المتحركة» ، وكما جاء فى كتاب حسين عثمان . ويتفق المخرج الباحث مع كل من سبقه حول استقالة بيومى من الشركة عام ١٩٢٦ ، وفى شهر فبراير بالتحديد .

ويضيف فيلم القليوبى إلى أفلام محمد بيومى تصوير فيلم «الضحية» انتاج احسان صبرى ، والذى لم يتم بعد زواجها من ممثل الدور الأول للفيلم عام ١٩٢٨ ، وهو الفيلم الذى اشار اليه الحضرى دون ان يذكر مصوره .

ويذكر محمد كامل القليوبى فى فيلمه أن محمد بيومى كان أول مدير لشركة مصر للتمثيل والسينما التى أسسها طلعت حرب مدير بنك مصر كأحدى شركات البنك فى ١٣ يونيو عام ١٩٢٥ ، والأرجح أن بيومى كان المدير الفنى للشركة كما جاء فى كتاب الحضرى عن مجلة «روز اليوسف» ، والأرجح أيضا أن يكون بيومى قد بدأ العمل مع بنك مصر كمصور قبل إنشاء الشركة ، كما جاء فى كتاب الحضرى عن مجلة «الصور المتحركة» ، وكما جاء فى كتاب حسين عثمان . ويتفق المخرج الباحث مع كل من سبقه حول استقالة بيومى من الشركة عام ١٩٢٦ ، وفى شهر فبراير بالتحديد .

ويضيف فيلم القليوبى إلى أفلام محمد بيومى تصوير فيلم «الضحية» انتاج احسان صبرى ، والذى لم يتم بعد زواجها من ممثل الدور الأول للفيلم عام ١٩٢٨ ، وهو الفيلم الذى أشار إليه الحضرى دون أن يذكر مصوره .

ويذكر القليوبى أن المعهد المصرى للسينما الذى أنشأه بيومى تأسس عام ١٩٣٢ ، وأنتج فيلما عن وصول الأعمدة الرخامية لمسجد المرسى أبو العباس من إيطاليا . ولكن منير ابراهيم يقطع بالعديد من الوثائق أن بيومى أعلن عن إنشاء المعهد عام ١٩٣٢ ، ولكن العمل فيه لم يبدأ إلا فى أول يناير ١٩٣٣ ، وبذلك يكون هذا الفيلم من انتاج ١٩٣٣ ، وليس ١٩٣٢ . ولا يختلف أحد حول إنتاج المعهد لفيلم «الخطيب نمرة ١٣» عام ١٩٣٣ ، ولكن القليوبى يضيف أن بيومى قام بالتمثيل فى الفيلم تحت اسم محمد أسعد . ولا يشير القليوبى إلى منع الفيلم من العرض كما ذكر منير ابراهيم استنادا إلى وثائق الرقابة المنشورة فى مجلة «الصباح» ، ويعتبر القليوبى الملصقات الاعلانية وبها أسماء دور العرض دليلا كافيا على أن العرض قد تم . والواقع أن مجلة «الصباح» تذكر أن الفيلم منع بعد الاعلان عن عرضه .

ويضيف القليوبى إلى قائمة أفلام بيومى فيلما لم يرد ذكره من قبل على الاطلاق ، ويعرض مشاهد طويلة منه ، وعنوانه «ليلة فى العمر» تمثيل أمينة محمد ، ويذكر أن مدة عرضه كانت ٢٠ دقيقة ، وتكلف ٤٧ جنيها وأنه أنتج وعرض عام ١٩٣٤ . ويوضح القليوبى بالتفصيل دور محمد بيومى فى حركة الفنون التشكيلية بالاسكندرية ، واشتراكه فى تأسيس قاعة الفنون الجميلة بالمدينة فى أول أغسطس

السينماتوغراف (المصري الوطني)

ننشر هذه الصورة وما يليها من الصور تشجيعاً لشركة آمون السينماتوغرافية المصرية الوطنية فهي التي صورتها بالفلم الصغير وكبرنا هذه الصور عنها — وقد دعيت الشركة الى حضور حفلة الالعاب الرياضية التي اقامتها فرقة الحرس الملكي يوم عيد جلالة الملك في داخل ميدان قشلاق عابدين وشهدها اصحاب الدولة والمعالي الوزراء وهذه صورة بعضهم





وهذه صورة [illegible] الحرس الملكي [illegible]

وهذه صورة رجال بوليس الحرس بملابس بيضاء لطيفة وعلى رؤوسهم الطواقي البيضاء يقومون بالعاب رياضية تمرن اعضاءهم حتى يظلوا نشيطين حركة ذوي خفة ورشاقة فنشكر لمدير شركة آمون السينماتوغرافية اهتمامه بتحقيق المناظر المصرية بشريط الفلم [illegible] عرضه ولاسيما في الخارج [illegible] في مصر و[illegible]



الى اليسار : مطربة الجماهير السيدة منيرة المهدية وزوجها الجديد احمد افندي الفقي المشهور باسم احمد بيه وقد سافرا معاً على الباخرة فينا « الى اوربا » في الاسبوع الماضي لتمضية شهر العسل وقد نشرنا على الصفحة ٤ صورة اخرى لهما (تصوير محمد بيومي)

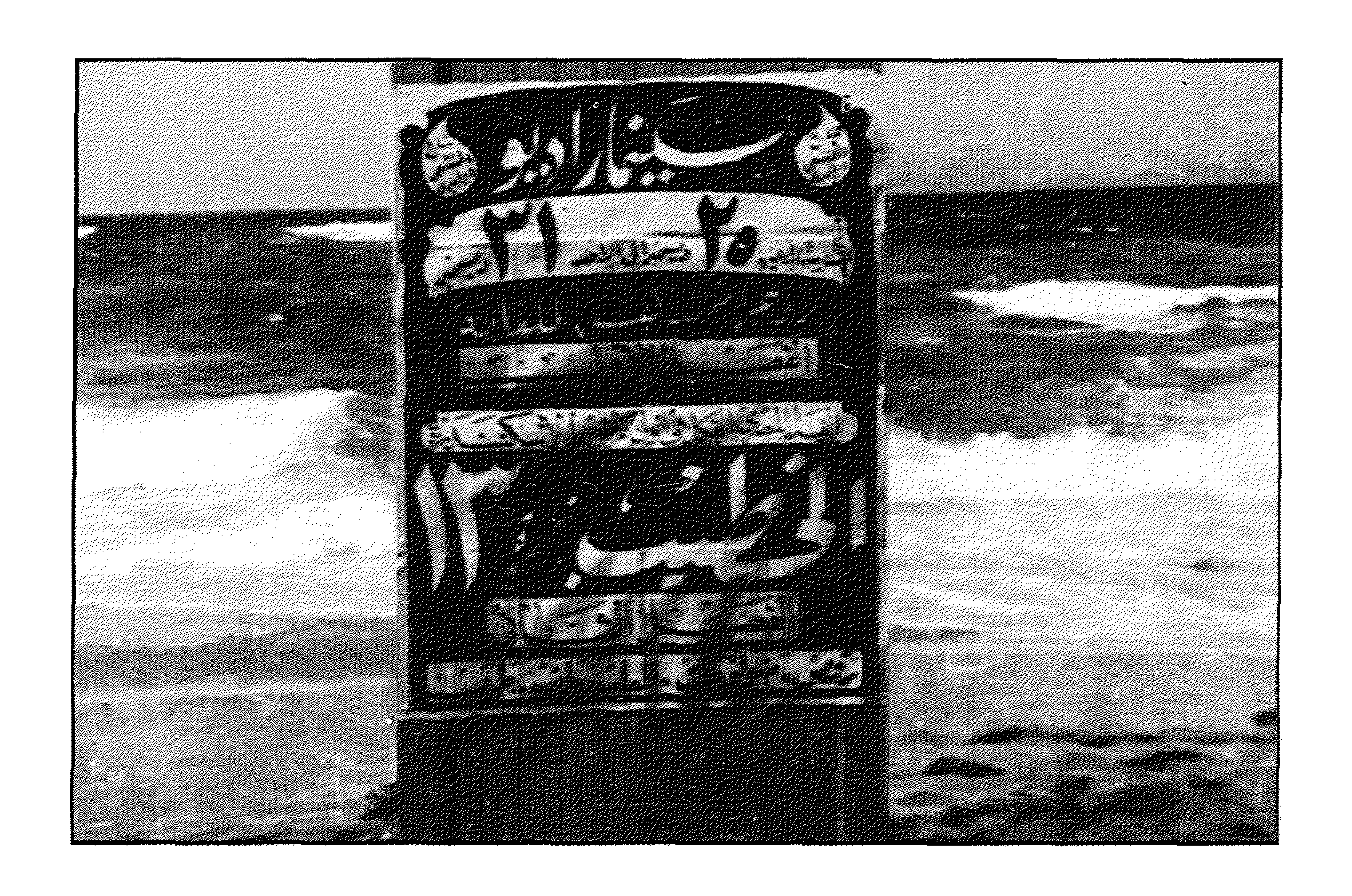
مجلة «العروسة» ١٣ / ٨ / ١٩٣٠

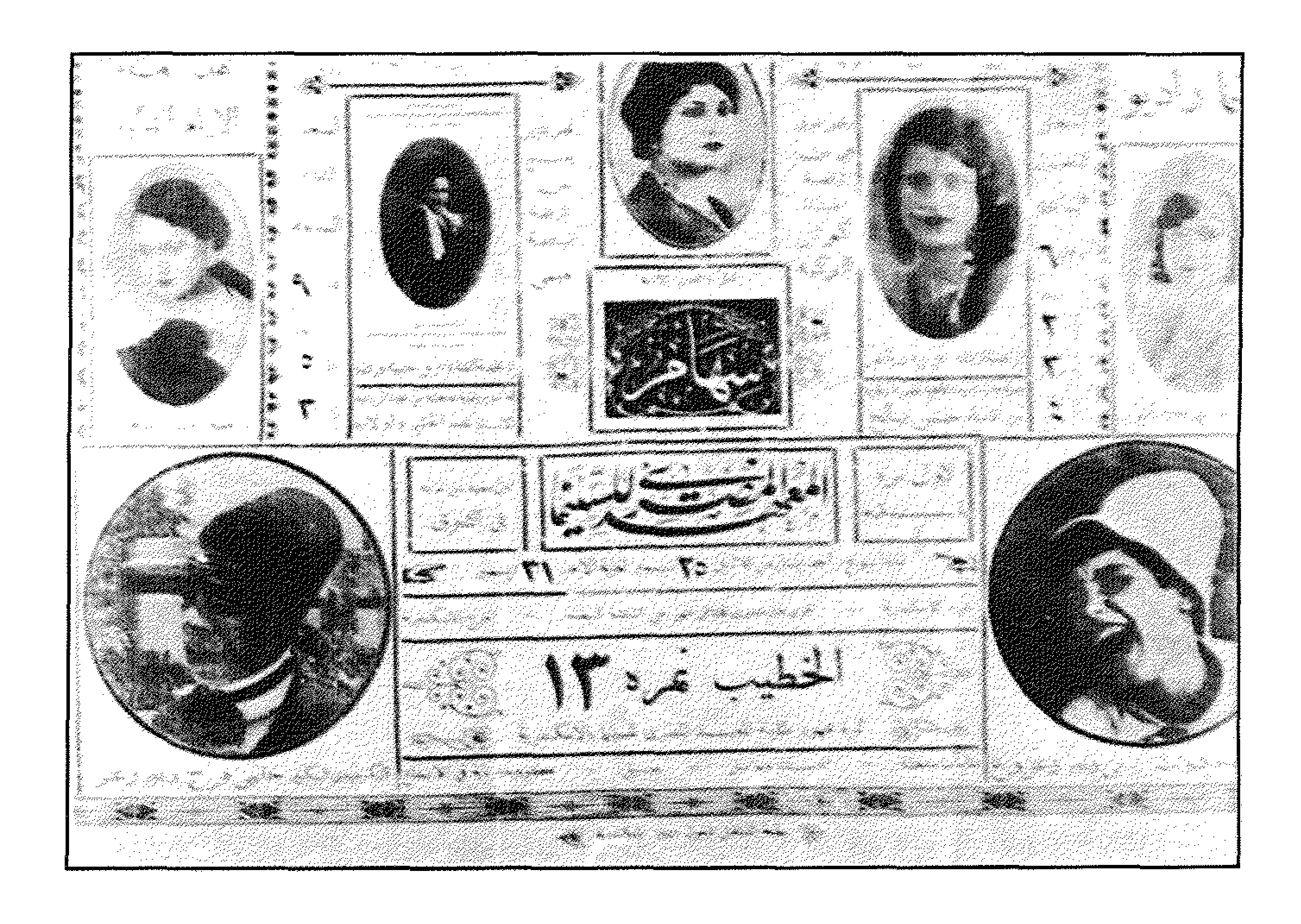


صورة اخرى للسيدة منيرة المهدية وزوجها الجديد احمد افندي العقي المشهور باسم احمد بيه وهي تمثلهما على ظهر الباخرة عند سفرها الى اوربا وقد وقف بينهما محمد افندي بيومي المصور المعروف وعلى يمين السيدة منيرة حسن افندي الشيخة زوج كريمتها .

واحمد بيه شاب مصري زار المانيا وتداخل في بعض الاوساط السينمائية فيها وقيل انه احترف التمثيل السينموتوغرافي ونال فيه مكانة حسنة ثم جاء مصر منذ نحو عام فكانت له فيها وقائع كثيرة غير مشرفة جعلت الصحف تلفظ اسمه وتكشف بعض الاستار عن حقيقته وقد اتصل بالسيدة عزيزة امير ثم قد عليها فوضع كتيبا صغيراً ملأه بفحش القول عنها واتهمته حضرتها بانه سرق بعض الاشياء من منزلها فحكم عليه غيابياً بالسجن ثلاثة شهور وقد اعترض على الحكم ولم تبت المحكمة في اعتراضه بعد . وقد فوجئت الدوائر المسرحية والفنية في الاسبوع الماضي بخبر زواجه بالسيدة منيرة المهدية المطربة المعروفة فنرجو للمطربة الشهيرة ان لا ترى غير السعادة في حياتها الزوجية معه

مجلة «العروسة» ١٣ / ٨ / ١٩٣٠





اعلانان عن فيلم «الخطيب نمره ١٣»

١٩٣٥ مع الأخوين سيف وأدهم وانلى ، ويعرض صورة فوتوغرافية للفنان الكبير محمود سعيد فى مرسم بيومى . ويكشف الفيلم لأول مرة أن بيومى كان فنانا تشكيليا عن طريق تصوير العشرات من لوحاته ، وتصوير الدمى التى كان يصنعها لتسلية حفيدته .

كما يعرض الفيلم بالتفصيل عودة بيومى إلى الجيش عام ١٩٣٧ واستقالته منه عام ١٩٤١ ، وتطوعه فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، وانضمامه إلى لجنة انصار السلام فى الاسكندرية عام ١٩٥١ ، وعمله كمصور فوتوغرافى ورسام فى مديرية التحرير عام ١٩٥٥ ، وتطوعه فى حرب السويس عام ١٩٥٦ ، والقبض عليه فى الاسكندرية عام ١٩٥٨ بتهمة حيازة السلاح ، وكيف أثبت للنيابة بالتعاون مع محاميه أن السلاح المقصود أثرى وغير قابل للاستخدام . وكانت أجهزة الأمن تعتبر لجان أنصار السلام واجهة من واجهات الأحزاب والمؤسسات الشيوعية .

– ٣ –

يعتبر فيلم «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع» إخراج الدكتور محمد كامل القليوبى عام ١٩٩١ ، وإنتاج المركز القومى للسينما من أهم الأفلام التسجيلية الطويلة فى تاريخ السينما العربية . واذا كان للمركز القومى للسينما الفضل فى انتاجه ، فان لاكاديمية الفنون الفضل فى قيمته . فالقيمة الأساسية لهذا الفيلم أنه تضمن مشاهد من أفلام محمد بيومى الصامتة التى قامت الأكاديمية بالانفاق على ترميمها ونقلها على نيجاتيف جديد ، وهى الافلام التى قدمتها عائلة محمد بيومى إلى المخرج ـ الباحث أثناء بحثه عن تاريخ محمد بيومى .

وفى حديث خاص مع الكيميائى سعد عبد الرحمن الذى قام بترميم الأفلام ونقلها على نيجاتيف جديد ، قال أن طول الأفلام يبلغ ٥٨٢٥ مترا ومدة عرضها ثلاث ساعات وعشر دقائق وأنها كلها نسخ عمل بوزيتيف مقاس ٣٥ملى ، وأنه يرجح أن يكون النيجاتيف فى معامل أوفا الألمانية . وقال سعد عبد الرحمن أن الحالة التى وجد عليها الأفلام كانت كما يلى :

- عيوب فى الثقوب الجانبية بسبب سوء التخزين .
- أنها من الأفلام القابلة للحريق .

وقد قام بالتالى :

- معالجة العيوب فى الثقوب الجانبية .
- نقلها على نيجاتيف غير قابل للحريق .

وحيث أن مقاس الصورة الصامتة يشغل الكادر بأكمله قام سعد عبد الرحمن بتصنيع شباك خاص بقاعة سيد درويش لعرض الأفلام دون الحذف من الصورة .

وقد اشترك فى ابداع فيلم القليوبى مدير التصوير محمود عبد السميع والمونتيرة رحمة منتصر ، والمؤلف الموسيقى راجح داود ، ومهندس الصوت مجدى كامل ، ومخرج التحريك رضا جبران .

والوثائق الفيلمية التى استخدمها القليوبى فى فيلمه من مجموع المواد المرممة هى:

- استقبال سعد زغلول فى القاهرة فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٣ (الصحيح ١٨ سبتمبر) .
- فيلم «برسوم يبحث عن وظيفة» عام ١٩٢٣ .
- احتفال ملكى فى ابريل ١٩٢٤ .
- اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون فى مارس ١٩٢٤ (من المعروف أن هذه المقبرة اكتشفت فى ٤ نوفمبر عام ١٩٢٢) .
- جنازة على فهمى . (لم يحدد الفيلم تاريخ الوثيقة . ولكن على فهمى الشاب المصرى الذى قتلته زوجته الفرنسية قتل وشيعت جنازته عام ١٩٢٣) .
- موكب محمل كسوة الكعبة .
- جنازة السردار .
- مباراة كرة قدم لحساب بنك مصر
- المؤتمر الجغرافى .

- مقر الوفد المصرى برئاسة مصطفى النحاس عام ١٩٣٠ .
- وصول الأعمدة الرخامية لمسجد المرسى أبو العباس إنتاج المعهد المصرى للسينما عام ١٩٣٢ .
- احتفال شعبى بالملك عام ١٩٣٢ .
- فيلم «الخطيب نمرة ١٣» عام ١٩٣٣ .
- فيلم «ليلة فى العمر» تمثيل أمينة محمد عام ١٩٣٤ .

تبلغ مدة عرض فيلم محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع ساعتين وعشر دقائق . وهناك بعض المشاهد التى تتكرر فيها المعلومات ، أو تؤكد المعانى ، مثل مشاهد مغامرة بيومى مع أحد الحواه فى بولندا عام ١٩٣١ ، ومشاهد الأحاديث التفصيلية مع أعضاء لجنة أنصار السلام . ويمكن تفسير الدقائق الزائدة فى الفيلم بسبب السعادة بالاكتشاف ، ولكن هذه السعادة تفسر التطويل ولا تبرره .

وليس معنى هذا أنه كان يكفى سرد سيرة حياة بيومى ومقاطع من أفلامه ، فهذا الفيلم ليس عن فنان سينمائى وأفلامه التى لم يشاهدها أحد منذ إنتاجها فى العشرينات وحتى عرض فيلم القليوبى عام ١٩٩١ ، وإنما عن شخصية عاشت تاريخ بلادها منذ ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ ومنذ ان كانت مصر تحت الاحتلال البريطانى إلى أن رفعت ثورة ١٩٥٢ وقائدها جمال عبد الناصر الشعارات الاشتراكية وبدأت فى تطبيقها عام ١٩٦١ ، وعاشت الحربين العالميتين ، والفترة الصاخبة بينهما . واشتركت فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، ولجنة أنصار السلام عام ١٩٥١ ، وحرب السويس عام ١٩٥٦ ، ومارست هذه الشخصية طوال حياتها الممتدة ما يقرب من ٧٠ سنة فنون التصوير والفوتوغرافى والسينمائى والتمثيل والرسم، وكتابة النشر والشعر ، وكانت تجمع بين الاهتمام بالعلوم والفنون وبين الشرق والغرب ، وبين الاندفاع والتروى ، وبين صلابة المناضل وضعف الانسان .

يبدأ فيلم «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع» بالحديث مع السيدة شارلوت أرملة محمد بيومى وهى فى ملجأ للعجزة ، ويربط حديث السيدة شارلوت بين أجزاء الفيلم فى ثلثيه الأولين . وفى الثلث الأخير يصبح الرابط هو متابعة حياة بيومى بعد ثورة

١٩٥٢ من خلال الصور والوثائق ، والحديث مع ابنته السيدة دولت ، ومع حفيدته السيدة ماجدة ، ومع محاميه ، وعدد من أعضاء أنصار السلام بالاسكندرية .

والبناء الصوتى للفيلم يتكون من صوت المذيعة درية شرف الدين للتعليق الموضوعى من وجهة نظر المخرج - المؤلف ، وصوت الممثل محمود ياسين للتعليق الذاتى من وجهة نظر محمد بيومى ، أى عندما تتم قراءة كلمات كتبها بيومى نثرا أو شعرا ، وذلك فضلا عن المؤثرات الصوتية الطبيعية ، والحوارات مع بعض أفراد العائلة ، وبعض من الزملاء والأصدقاء . ثم هناك موسيقى راجح داود المعبرة ، والتى تصاحب المشاهد واللقطات الصامتة ، والمستمدة من الطابع الموسيقى للألحان التى كانت تعزف على مسارح دور العرض أثناء عرض الأفلام الصامته باستخدام آلة البيانو فقط ، وهى على أية حال ، وكما هو معروف «آلة الموسيقى الكاملة» .

ومن خلال حديث السيدة شارلوت يصور الفيلم مدينة طنطا حيث ولد بيومى ، ومقاطع من كتاب «الشريط الأحمر» ، والمقصود الشريط الذى كان يميز حلة الطالب فى المدرسة الحربية التى التحق بها بيومى . وتتحدث السيدة شارلوت عن لقاءها مع زوجها فى النمسا أثناء رحلته الأولى إلى أوروبا ، وكيف تزوجها ، وعاشت معه فى الاسكندرية ، ثم تتحدث عن هواياته المتعددة ، وبالذات هواية التصوير الفوتوغرافى والسينمائى . وبعد تناول جريدة آمون التسجيلية ، وفيلم «برسوم يبحث عن وظيفة» تبدأ السيدة دولت فى الحديث عن فيلم «الباشكاتب» ، لننتقل بعد ذلك إلى تأسيس ستديو فوتوغرافى فى طنطا ، وستديو فوتوغرافى فى شارع جلال بالقاهرة ، ثم تأسيس «بيومى فيلم : فابريقة مصرية لصنع شرائط الصور المتحركة» وعنوانها التلغرافى «عبقرية بمصر» .

ويصور الفيلم تمثال طلعت حرب بالميدان الذى يحمل اسمه فى القاهرة ليقدم وجهة نظر القليوبى فى العلاقة بين طلعت حرب ومحمد بيومى . ويؤكد القليوبى أن بيومى أخرج فيلم «الضحية» من إنتاج وتمثيل احسان صبرى ، ويعرض لرسوم كاريكاتورية رسمها بيومى ونشرها فى مجلة «الرسول» ضد حزب الوفد . وبعد تناول مغامرة بولندا التى انتهت بعودة بيومى إلى مصر على نفقة القنصلية المصرية ننتقل إلى تأسيس «معهد السينما» عام ١٩٣٢ ، وفيلم «الخطيب نمرة ١٣» عام ١٩٣٣

الذى قامت فيه دولت بدور الصبى زعزوع ، ثم فيلم «ليلة فى العمر» عام ١٩٣٤ . وبعد نهاية حديث شارلوت فى بداية الثلث الأخير يذكر الفيلم أنها توفيت بعد اجراء الحديث بخمسة أيام . وكما بدأ الفيلم بمولد بيومى ينتهى بموته وتصوير مقبرته وهو يردد بصوت محمود ياسين أنه كان رائد صناعة السينما ، وأنه لم يهتم طوال حياته بـ «المادة» وكان يضحى فى سبيل ما يؤمن به .

فيلم «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع» نموذج نادر فى السينما التسجيلية العربية للفيلم – البحث حيث يستخدم المخرج – الباحث كافة أنواع الوثائق من مواد سينمائية وصور فوتوغرافية ووثائق مكتوبة ، فضلا عن المشاهد المعاصرة والأحاديث والتعليق وقراءة النصوص . ويقدر القليوبى جهد معاونيه ، ويضمن الفيلم لقطات له مع المصور محمود عبد السميع والمونتيره رحمه منتصر ومخرج التحريك رضا جبران الذى استعان به فى تصوير الوثائق . وقد يرى البعض قيمة البحث فى «موضوعيته» وأن «الموضوعية» تعنى عدم وجود وجهة نظر ولكن موضوعية البحث فى قوة أو ضعف التدليل على وجهة نظر ما ، وليس فى عدم وجود وجهة نظر .

محمد كامل القليوبى كما يتضح فى مقاله عن تاريخ السينما المصرية عام ١٩٧٨ ، وفى فيلمه عن محمد بيومى عام ١٩٩١ صاحب وجهة نظر واضحة ، وهى وجهة نظر تقوم على منهج المادية التاريخية . ولكن القليوبى يتعسف أحيانا فى تفسير التاريخ حِسب وجهة النظر هذه ، كما أنها تختلط عنده بنزعة «قومية» تصل إلى حد التطرف فى بعض الأحيان .

يبدو التعسف الايديولوجى فى اصرار القليوبى على وضع محمد بيومى ضد طلعت حرب فى المقال وفى الفيلم ، فهو يقول فى مقال عام ١٩٧٨ «هل هى مجرد مصادفة أن ذلك الرائد العظيم للسينما المصرية محمد بيومى الذى خرج فى سبتمبر ١٩٢٣ ليصور عودة سعد من المنفى قد أصبح عليه بعد ثلاثة أعوام فقط أن يخرج كموظف فى شركة مصر للتمثيل والسينما والسينما ليصور أفلاما دعائية عن بنك مصر ورحلات طلعت حرب إلى البلاد العربية ، أم هى مأساة الاجهاض المستمر للمحات المضيئة فى تاريخنا السينمائى كله على يد الرأسمالية فى مصر» .

أما فى الفيلم فيقول القليوبى فى التعليق أن محمد بيومى باع معداته لبنك مصر

بـ ٢٤٤ جنيها عام ١٩٢٥ رغم أن قيمتها كانت أكبر من ذلك ، وبهذه المعدات أسس بنك طلعت حرب شركة مصر للتمثيل والسينما ، وتدور الكاميرا حول تمثال طلعت حرب فى الميدان الذى يحمل اسمه ليردد محمود ياسين بصوت مؤثر على لسان محمد بيومى أن طلعت حرب «ليس الرجل الذى يحتاج إلى مزيد ، ولن يحط من قدره أن يكون غيره هو رائد السينما» ثم يقول على لسان بيومى أيضا أنه استقال من الشركة عام ١٩٢٦ ، «وخرجت لا أحمل ولا حتى خفى حنين» .

هناك اتفاق بين جميع الذين كتبوا عن محمد بيومى من معاصريه ومن غير معاصريه حول انتقال ملكية المعدات السينمائية التى اشتراها من المانيا إلى شركة مصر للتمثيل والسينما ، وقد انفرد حسين عثمان بالقول بان سعر الشراء كان أقل من السعر الحقيقى ، ولكن هل كان ذلك لان بيومى كان يضحى من أجل تحقيق أحلامه كما يرى عثمان ، أم بسبب اجهاض الرأسمالية فى مصر للمحات المضيئة فى تاريخنا السينمائى كما يرى القليوبى .

وهناك اتفاق حول عمل بيومى مع بنك مصر ، ولكن لا أحد يوضح بما فى ذلك القليوبى هل كان ذلك فى شركة اعلانات مصر كما جاء فى كتاب أحمد الحضرى ، وهل عمل بيومى مديرا للشركة ، وأى شركة منهما ، أم رئيساً لقسم التصوير ، أم مديرا فنيا أم مصورا . إن ما حدث بين طلعت حرب ومحمد بيومى من وجهة نظر القليوبى فى مقاله وفى فيلمه ان طلعت حرب استغل محمد بيومى ، بل وخدعه ماليا ، وانتزع منه ريادة السينما ، وأن طلعت حرب فى ذلك مثله أى رأسمالى مستغل ، وهذا ما نقصده بالتعسف فى تفسير التاريخ . فكلا من طلعت حرب ومحمد بيومى من ثمار ثورة ١٩١٩ الوطنية وكلاهما من طبقة واحدة . وليس من المقبول عقلا أن يلجأ طلعت حرب إلى الخداع من أجل بضع مئات من الجنيهات ، ولم يعرف عن طلعت حرب قط أنه وصف نفسه برائد السينما ، أو سعى إلى أن يوصف بذلك ، لأن رواد السينما لابد أن يكونوا من صناع الأفلام .

لا يوضح فيلم القليوبى متى سافر بيومى مرة إلى أوروبا عام ١٩١٩ أم عام ١٩٢٢ ، أم من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٢٢ ، وفى جميع الأحوال فان المعدات التى اشتراها بحد أقصى عام ١٩٢٢ لا يمكن ان تباع بنفس سعرها عام ١٩٢٥ ،

وانما بسعر أقل بالضرورة ، والمقبول عقلا أن يكون بيومى قد سعى إلى لقاء طلعت حرب ، وطلب من بنك مصر شراء معداته القديمة ، ثم استقال عام ١٩٢٦ ، لأنه يريد أن يعمل لحسابه . ولا أحد يوضح هل قام بيومى بشراء معدات جديدة لتصوير الأفلام التى صنعها بعد ذلك التاريخ ، أم كان يؤجر معدات شركة مصر للتمثيل والسينما ، بل ولا أحد يوضح لماذا استقال من العمل مع طلعت حرب .

ان شخصية محمد بيومى كما بدت لأول مرة فى فيلم القليوبى شخصية انسان قلق وملول ولا يمكن أن يسعده العمل كموظف ، وعلى العكس يسعده دائما أن يعمل لحسابه بمعنى أن يكون حرا ، يسافر أو لا يسافر ، يمارس ما يشاء من أعمال فى اللحظة التى يشاء . ويؤكد ذلك ما أثبته القليوبى فى فيلمه من أنه كان يمارس الرسم وهو طالب فى المدرسة الحربية ، وأنه أوقف عن العمل فى الجيش عام ١٩١٦ لتمرده على الأوامر العسكرية . ولا أحد يعلم على وجه التحديد ما الذى فعله فى ابريل عام ١٩١٨ ليحال إلى التقاعد بعد ثلاثة شهور من تعيينه مأمورا فى يافا تحت قيادة القوات البريطانية . إنه يدخل المدرسة الحربية ليرسم ، ويترك الجيش أو يستقيل منه لا هرباً من القتال ، وانما لكى يتطوع فى القتال أكثر من مرة بعد ذلك . إن الحقيقة الكبرى فى حياة محمدبيومى السينمائى أنه توقف عن العمل فى السينما بعد عام ١٩٣٤ وحتى وفاته عام ١٩٦٣ أى ما يقرب من ثلاثين سنة باراته الكاملة ، وليس لشعوره بالاضطهاد ، لأن مثله لا يمكن أن يصاب بعقدة الاضطهاد ، ولكن من الممكن أن يصاب بـ «جنون العظمة» .

ان تعدد الاهتمامات والهوايات والبراعة النسبية فيها جميعا ربما تؤدى إلى الشعور بالتفوق على نحو يصيب الفرد بـ «جنون العظمة» وخاصة فى مجتمع مثل المجتمع المصرى أوائل القرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لشباب الطبقة الوسطى الذى كان يذهب على نفقته الخاصة إلى أوروبا ويعود ليساهم فى «تمدين» البلاد . وقد ذهب إلى أوروبا وبالتحديد إلى ألمانيا فى العقد الثانى أو فى مطلع العشرينات كل من محمد كريم ومحمد بيومى وشاهدا ما شاهدا ، وعاد كل منهما إلى مصر وبصحبته زوجته الألمانية ، ولكنهما عادا مسلحين بالعلم والمعرفة أيضا .

لقد عاش كل من محمد كريم ومحمد بيومى وماتا بعقدة «الريادة» وهى عقدة لأنها جعلت كل منهما ينفى وجود الآخر ، وينفى كل دور لغيره ، فى بدء السينما

فى مصر ، واذا كان دليل «جنون العظمة» عند بيومى أنه جعل عنوانه التلغرافى «عبقرية بمصر» كما جاء فى فيلم القليوبى ، ومن البدهى ان العبقرى لا يصف نفسه بالعبقرية ، وانما يصفه الآخرون بذلك ، فان الدليل على عقدة «الريادة» أنه اعتبر نفسه منافسا لطلعت حرب على هذه الريادة . أما القليوبى فقد ارادة مضطهدا من البداية إلى النهاية . ففى اللحظات الأولى من الفيلم يقول أن اسم بيومى اسقط من التاريخ «بقسوة وفظاظة» ، وقد اثبتنا أنه لم يسقط ، وإنما لم يقدر حق تقديره بسبب استهانة المؤرخين بالأفلام القصيرة ، وينتهى الفيلم على نحو ميلودرامى تماما بلافتة مكتوب عليها «اغتيال رائد» وصوت محمود ياسين يقول على لسان بيومى أنه ضحى بالمال وكل شئ فى سبيل ما يؤمن به ، ولم ينصفه أحد .

يصور فيلم القليوبى مقالا لبيومى نشر فى مجلة «المصور» فى العشرينات «بقلم المصور السينمائى محمد بيومى» ويصور خطابه إلى قنصل مصر فى بولندا فى الثلاثينات بتوقيع «المصور السينمائى محمد بيومى» . أى أن الرجل حين كان يعمل بالسينما كان يعتبر نفسه مصورا بينما كان مخرجا ومنتجا ومصورا فى آن واحد . ولا يشير ذلك إلى اختلاط دلالات هذه الأعمال السينمائية فى بداية السينما فى مصر فقط ، وانما يشير أيضا إلى أن مسألة «الريادة» لم تكن فى اعتباره وهو يعمل ، وأن هذه المسألة تحولت بعد ذلك إلى «عقدة» نتيجة عدم تقدير عمله الريادى فى العشرينات بما يستحقه .

ويذكر تعليق فيلم القليوبى أن «برسوم يبحث عن وظيفة» توقف لوفاة ابن بيومى فى سبتمبر ١٩٢٣ . ثم يقول أن أول فيلم صوره بيومى كان عودة سعد زغلول من المنفى فى نوفمبر ١٩٢٣ . ويعرض الفيلم اللقطات التسجيلية لعودة الزعيم قبل اللقطات التى يعرضها من «برسوم يبحث عن وظيفة» لتأكيد أن أول ما صوره بيومى كان ذلك الحدث السياسى ، ومن واقع اللقطات وواقع التاريخ ندرك أن عودة سعد زغلول صورت يوم ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ فى القاهرة ، وليس ١٨ نوفمبر كما جاء فى التعليق ، وبالتالى يمكن أن تكون أول ما صور بالفعل . ولكن لكى نعرف أيهما أسبق «برسوم يبحث عن وظيفة» أم «عودة سعد زغلول من المنفى» وكلاهما صور فى سبتمبر ١٩٢٣ لابد من معرفة يوم وفاة ابن بيومى وهل كان ذلك قبل أم بعد ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ .

ويبدر التعسف الأيديولوجى فى فيلم القليوبى أيضا فى الجزء الذى نرى فيه محمد نجيب أول رئيس للجمهورية المصرية يلتقى مع محمد بيومى ، ويعلن تقديره لعمله ، ثم فجأة نرى تمثال جمال عبد الناصر فى الظلام وعلى خلفية من موسيقى حزينة يأتى التعليق بأن محمد نجيب ترك السلطة وهو على وشك أن يرد الاعتبار لمحمد بيومى . والقراءة السينمائية لهذا الجزء من الفيلم تعنى أن مجئ جمال عبد الناصر حرم بيومى من «رد الاعتبار» ، وهو أمر غير معقول ، بل ويتعارض مع عمل محمد بيومى فى مديرية التحرير ، ورؤيتنا له فى فيلم القليوبى وهو يرسم لوحة كبيرة لجمال عبد الناصر أثناء عمله فى مديرية التحرير .

محمد بيومى أول مصرى وقف وراء الكاميرا ، تماما كما كان محمد كريم أول مصرى وقف أمامها : هذا ما نعرفه حتى الآن لأننا لا نعرف بدقة من الذين وقفوا وراء الكاميرا أو أمامها قبل بيومى وكريم ، وهل كانوا جميعا من الأجانب أو لم يكن بينهم من يدعى محمدا . وبقدر ما يدين القليوبى فى مقاله عن تاريخ السينما المصرية عام ١٩٧٨ «النزعات الشوفينية الضيقة الأفق» التى تجعل أول فيلم مصرى هو أول فيلم طويل بقدر ما تبدو قيمة عمل بيومى فى فيلم «محمد بيومى ووقائع الزمن الضائع» عام ١٩٩١ أنه «مصرى» ، فضلا عن أن النزعات الشوفينية لا تتمثل فى اعتبار أول فيلم طويل ، وإنما فى تجاهل الأفلام المصرية التى صنعها «الأجانب» قبل أفلام بيومى .

ثم لنفترض أن كل من صنعوا الأفلام قبل بيومى وكريم من الأجانب بالمعنى الدقيق للكلمة ، أى أشخاص يحملون جنسيات بلاد أخرى ويعيشون فى مصر سواء بصفة دائمة أو مؤقتة ، فهل نعتبر هذه الأفلام كأن لم تكن لمجرد أن صناعتها من الأجانب .

اننا بالطبع لا ننكر أن الأجنبى أجنبى والمواطن مواطن ، ولا نساوى بينهما . ولكن على أى أساس نفرق بين الأجنبى والمواطن عندما يصنع كل منهما الأفلام فى بلد واحد . اعتقد أن القيمة الفنية والفكرية هى التى تفرق بين الأجنبى والمواطن . وهذه القيمة لا تأتى من جواز سفر أى منهما ، وإنما من داخل العمل ذاته . وقد يحصل الأجنبى على جنسية البلد ولا يعبر عن ثقافتها ، وقد يكون من أبناء هذا

البلد للجد السابع ولا يعبر عن ثقافتها أيضا . لقد منعت الرقابة الفيلم المصرى الذى صنعه الإيطاليون فى مصر عام ١٩١٧ لأن به آية قرآنية مقلوبة ، أى ليس لأنهم أجانب ، وإنما لأنهم يجهلون اللغة العربية . وكما صور بيومى ابن البلد عودة سعد زغلول من المنفى صوره أيضا كل مندوبى الصحف السينمائية الأجنبية فى مصر .

يصور محمد كامل القليوبى الاعلان الذى نشره محمد بيومى عن فيلم «الخطيب نمره ١٣» ، وفى هذا الاعلان نقرأ التالى : «أول فيلم مصرى مايه فى المايه» . وربما كان ما يقصده بيومى أن جميع العاملين فى الفيلم من المصريين ، وأن كل فيلم مصرى أو صنع فى مصر قبل هذا التاريخ كان لا يخلو من «الأجانب» ، وربما كان هذا صحيحا وربما لا يكون . لا أحد يستطيع أن يجزم إلى أن نعرف كل المعلومات عن أفلام ما قبل ١٩٣٣ . ولكننا إلى حين ذلك لابد أن نتحفظ من الناحية العلمية على القول بأن هذا الفيلم أول فيلم مصرى «مايه فى المايه» ، وحتى لو سلمنا ، باعتبار أن الفيلم المصرى هو الفيلم الذى يصنعه مخرج مصرى الجنسية .

سوف يذكر التاريخ أن التسعينات قد شهدت فتح الأبواب لدراسة تاريخ السينما الصامتة فى مصر لأول مرة على نحو علمى بنشر كتاب أحمد الحضرى عام ١٩٨٩ ، وفيلم محمد كامل القليوبى عام ١٩٩١ ، والحلقة الدراسية لمهرجان القاهرة عام ١٩٩٢ ، وبرنامج «ذاكرة السينما» اعداد على ابو شادى عام ١٩٩٢ ، وبقى أن تعرض اكاديمية الفنون الأفلام السينمائية التى بقيت من اخراج محمد بيومى (٣ ساعات وعشر دقائق) . وبذلك ننتقل من مرحلة السعادة بالاكتشاف إلى مرحلة دراسة هذا الاكتشاف وتقييمه بالنسبة للإنتاج السينمائى فى عصره وفى عصرنا ، فى مصر وفى العالم كله .

●●●

الفصل الثانى

الذكرى المئوية
لميلاد محمود خليل راشد
(١٨٩٤ ـ ١٩٨٠)

قراءة فى بحث اسامة القفاش

فى حلقة بحث «تاريخ السينما العربية الصامتة» (١٩٩٢)

قراءة فى فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» (١٩٣٢)

قام بتنظيم حلقة البحث وترميم الفيلم

الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى

مدخل :

اكتشاف محمود خليل راشد عام ١٩٧٥

١ – سيرة راشد

٢ – مؤلفات راشد

٣ – مفهوم راشد للسينما

٤ – فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير»

٥ – نسخة ١٩٩٢

٦ – تقييم الفيلم

٧ – صدى الفيلم عام ١٩٣٢

٨ – الحيل السينمائية

٩ – راشد ونظرية الدائرة الغربية

في عام ١٩٧٥ أهداني خيرى بشارة كتابا صغير الحجم بعنوان «فجر السينما» صدر في الاسكندرية فى العشرينات لمؤلفه وناشره الدكتور محمود خليل راشد ، وقال خيرى أنه عثر عليه فوق سور الأزبكية ، وربما يكون أول كتاب صدر عن السينما فى مصر .

وفى عام ١٩٧٧ كنت أتولى رئاسة تحرير «السينما والفنون» وهى جريدة أسبوعية صدرت فى القاهرة عن دار التحرير ، وعهدت إلى فتحى فرج بقراءة وتحليل كتاب «فجر السينما» . وعندما قرأ أحمد كامل مرسى (١٩٠٩ - ١٩٨٧) - مقال فتحى أرسل للنشر مقالا فى التعريف بالدكتور راشد ، ولكن الجريدة أوقفت بعد ثمانية شهور من اصدارها ، فلم ينشر المقال .

وقد عثرت فى اطار البحث عن الوثائق السينمائية على كتيب عن فيلم بعنوان «مصطفى أو الساحر الصغير» اخراج محمود خليل راشد . وفى يوم ٢ فبراير عام ١٩٩٢ قرأت فى يوميات محمد مصطفى غنيم فى جريدة «الأخبار» أنه سبق وتحدث فى يوميات سابقة عن فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» الذى أنتج فى أوائل الثلاثينات ، وذلك بمناسبة بدء البرنامج التليفزيونى «ذاكرة السينما» الذى يعده على أبو شادى وتقدمه سلمى الشماع ، وانه تلقى رسالة من السيدة نادية عبد الفتاح أرملة ممثل الدور الأول فى الفيلم ذكرت فيها أن الأسرة تحتفظ بنسخة من الفيلم ، وإن عنوانها ٦٤ شارع محرم بك بالاسكندرية .

وكنت فى ذلك الوقت أعد لحلقة البحث الثانية التى ينظمها الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى الدولى لتعقد فى ديسمبر ،

وكان موضوعها «السينما العربية الصامتة» . وعلى الفور قمت بالاتصال بالناقد أسامه النقاش فى الاسكندرية ، وكلفته الاتصال بالسيدة المذكورة ، وكتابة بحث عن الفيلم ليقدم فى الحلقة . ومن ناحية أخرى سألت سعد الدين وهبه رئيس الاتحاد ورئيس المهرجان أن تتحمل حلقة البحث تكاليف ترميم نسخة الفيلم ، وطبع نيجاتيف جديد من النسخة ، ونسخة جديدة من النيجاتيف الجديد ، فوافق مرحبا .

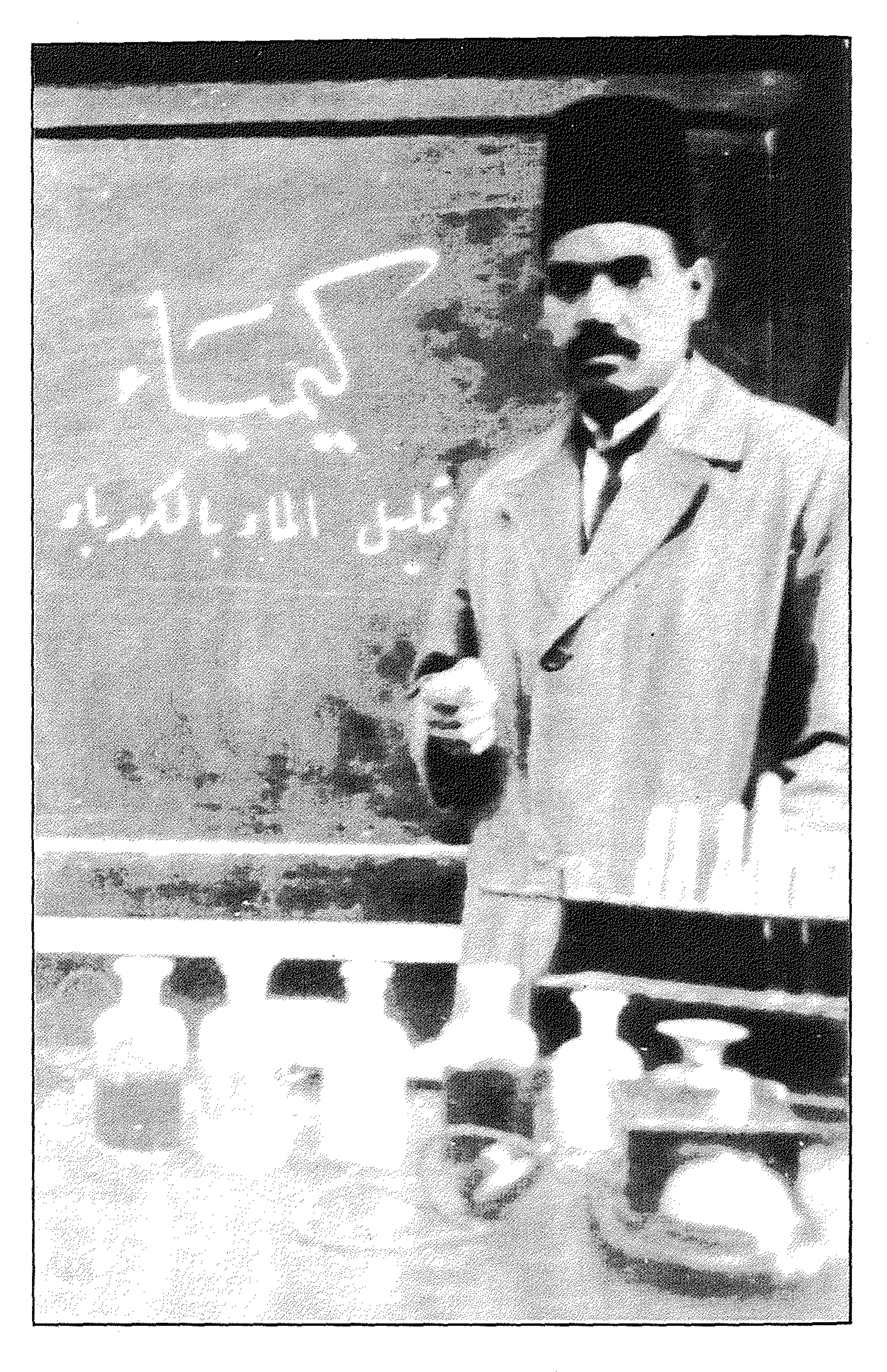
وفى افتتاح حلقة البحث عرض الفيلم للمرة الثانية بعد خمسين سنة من عرضه الأول عام ١٩٣٢ ، ووزع بحث أسامه النقاش عن الفيلم وصاحبه ومقال أحمد كامل مرسى غير المنشور ، كما تم توزيع صورة كاملة من كتاب «فجر السينما» ، وأخرى من الكتيب الخاص بالفيلم . وبعد أسبوعين عرض الفيلم فى برنامج «ذاكرة السينما» . وهكذا تم احياء فيلم من الأفلام المصرية الصامتة ، والتى ظلت مفقودة منذ عرضها الأول .

– ١ –

ولد محمود خليل راشد فى الاسكندرية يوم ١٤ يوليو عام ١٨٩٤ ، وتوفى عام ١٩٨٠ ، ومن بحث اسامة القفاش نعرف ان راشد حصل على البكالوريا عام ١٩١٤ ، وتخرج فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩١٧ ، وعمل مدرسا للطبيعة والكيمياء فى المدارس الثانوية بالاسكندرية والقاهرة منذ عام ١٩١٨ ، وحتى أحيل إلى التقاعد عام ١٩٥٤ .

وقد أصدر راشد نحو مائة كتاب صغير الحجم فى مختلف الفنون والعلوم والآداب ، ومن بين هذه الكتب مؤلفات شعرية ومسرحية وقصص وروايات وتمثيليات . وكان ناشر جميع كتبه ، بل ويملك المطبعة التى تطبعها ، والمكتبة التى تباع فيها . وفى نهاية الكثير من هذه الكتب قائمة كاملة بها ، ولكنها من دون تواريخ الصدور ، وكذلك مقتطفات من أقوال الصحف عن هذه الكتب ، ولكن من دون تواريخ النشر أيضا .

يعرف راشد بنفسه فى الإعلان عن كتبه داخل هذه الكتب بقوله الدكتور محمود خليل راشد ، دكتور فى علم النفس – دبلوم فى الاقتصاد – ليسانس فى التربية والعلوم – اجازة العلوم من جامعة لندن . وقد وضع أسامه القفاش فى بحثه



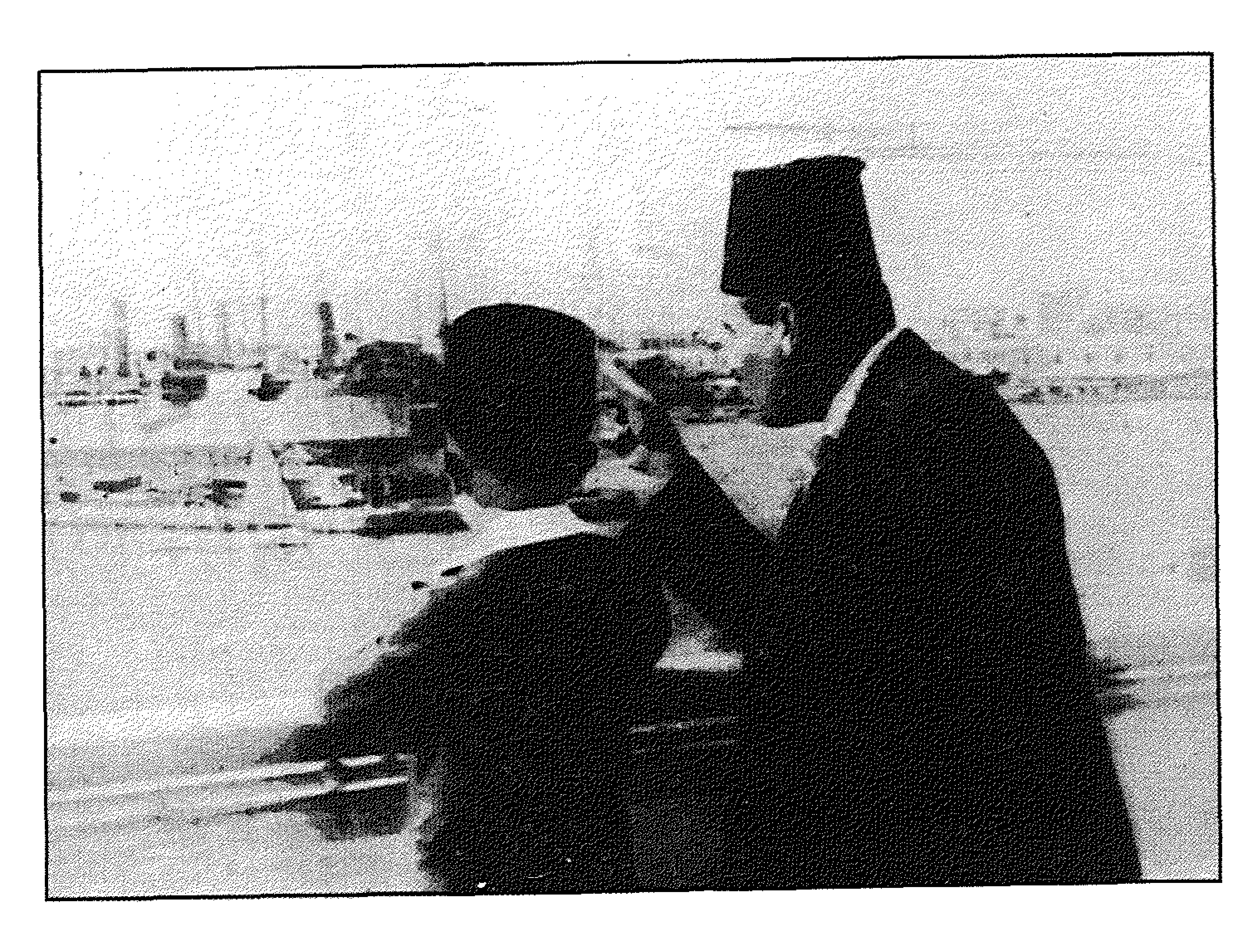
محمود خليل راشد فى معمل الكيمياء بالمدرسة



مصطفى كامل محمود خليل راشد «جاكى كوجان المصرى»



ملهى الرقص والغناء فى «مصطفى أو الساحر الصغير»



محمود خليل راشد ومصطفى كامل فى الطريق إلى الهند فى فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير»

سيرة راشد ، واستعان فى ذلك بكتاب له عنوان «قصتى وقصة مخترعاتى» . ولكن أسامه لم يذكر شيئا عن الدرجات العلمية التى يشير إليها الاعلان .

ومن بين كتب راشد أربعة عن السينما والتمثيل هى «فجر السينما» و«سينمائيات» و«فن التمثيل» و«الكيمياء فى التصوير والسينما» . وفى ملاحق بحث أسامه القفاش مجموعة من الوثائق المصورة لمقالات مؤرخة نشرها راشد ونشرت عنه ، وهى الآن المرجع الرئيسى إلى جانب كتاب «فجر السينما» فى التعرف على وجهة نظر راشد فى السينما . فالواضح أن الكتب الثلاثة الأخرى فى عداد المفقودة ، اذ أطلع أسامه القفاش على كل المتوفر من كتب راشد لدى أسرته ، ولم يشر إلى أى من الكتب الثلاثة فى بحثه .

— ٢ —

أن مجرد مرجعة عناوين الكتب التى أصدرها راشد تكشف أنه كاتب موسوعى ، يكتب عن الراديو والكهرباء والطب والصحة وعلم النفس والتربية واللغة والأدب والاجتماع ، فضلا عن الكتب الدراسية التى كتبها لطلبة المدارس الثانوية .

وفى كتابه «على متن الأثير» الذى أهدانى إياه أسامه القفاش أربعة سيناريوهات للتلفزيون عناوينها «نداء الوطن» و«كشف حساب» و«أنشودة النيل» و«أرفع يا عربى رأسك» . وفى هذا الكتاب زاوية بعنوان «من حكم وامثال الدكتور راشد» يقول فيها «ناشر العلم فى مصر كبائع القطرة فى بلاد العميان» ، ويقول «كانت قيمة الانسان بعلمه وأدبه ، أما الآن فقيمته بفضته وذهبه» .

والواضح من هذه «الحكم والأمثال» إن الرجل كان يشعر بمرارة شديدة ، ويرى أنه جدير بتقدير لم يحصل عليه . وخاصة أن أى من مسرحياته لم تعرض على خشبة المسرح ، ولا أى من تمثيلياته أخرجت للراديو أو التليفزيون ، ولا أى من أعماله الأدبية أو الشعرية كان موضع اهتمام النقاد . ولعل هذا ما دفعه إلى نشر رسالتين فى نهاية كتاب «على متن الأثير» الأولى من الرئيس جمال عبد الناصر (١٩١٨ — ١٩٧٠) بتاريخ ١٢ فبراير عام ١٩٦٢ يقول فيها «أشكر لك ما أبديت فى رسالتك من تحية ومودة مقدرا لك هذه المشاعر الصادقة ، شاكرا لك ما بذلت من جهد فى سبيل تنمية الوعى ، وتوسيع دائرة الفكر لدى الناشئين» . والثانية من الشاعر حافظ

ابراهيم (١٨٨٢ - ١٩٣٢) بتاريخ ٢٥ ابريل عام ١٩١٤ يقول فيها «انك شاعر مطبوع يحتاج شعرك إلى الصقل ، ولعلك اذا بلغت الثلاثين شعرك النهاية فى الجودة» .

وفى الصفحة الأولى من نفس الكتاب قصيدة شعر بعنوان «أية اخلاص ووفاء لبطل الشرق والعروبة الرئيس جمال عبد الناصر» . والواضح من القصيدة وقد كتبها صاحبها بعد أن تجاوز الستين ، ومن السيناريوهات الأربعة فى الكتاب أن راشد لم يكن صاحب موهبة كبيرة فى الابداع الأدبى والدرامى . لقد طغت عليه طبيعته كمدرس لطالبات وطلبة المرحلة الثانوية . ولعل تقييم الرئيس عبد الناصر لعمل راشد هو التقييم الدقيق الصحيح عندما شكره على جهده فى سبيل تنمية الوعى ، وتوسيع دائرة الفكر لدى «الناشئين» .

ينشر راشد فى نهاية نفس الكتاب مقال بعنوان «التأليف المسرحى» نشر لأول مرة فى مجلة «معرض السينما» فى ٢٠ يناير عام ١٩٢٩ ، وفى هذا المقال يقول «دفعتنى عناية وزارة المعارف بالتأليف التمثيلى إلى البحث فى قواعد هذا الفن بحث «علميا» . ويقول أن دار التمثيل هى «المدرسة التى يتلقى فيها الرجال ، وقد غادروا دور التعليم ، دروس الأخلاق وعظات الحياة ، وفلسفة الجهاد والصبر والمثابرة» . وهذا المفهوم لدار التمثيل يعكس بجلاء المدرس المحافظة .

- ٣ -

يقول محمود خليل راشد فى السطور الأولى من كتاب «فجر السينما» من النادر أن نجد شخصا لم ير الصور المتحركة على الاطلاق اللهم إلا فى القبائل «المتوحشة» والأمم التى لم تدخلها «المدنية» . ويعلل انتشار الصور المتحركة بعدة أسباب أولها أنها مفهومة للأمى والأصم و«الزنجى» وثانيها أن الانسان طفلا كان أو رجلا «متوحشا» أو متمدينا ، مغرم بالصور لأنها تحمل عنه عناء التفكير الذى هو ضرورى لفهم الكلام أو الكتابة . فالصور المتحركة كالطعام الذى لم يهضم بعد .

ومن الملاحظ فى هذه السطور القليلة تكرار كلمة «متوحش» كنقيض لكلمة «متمدين» ، والمساواة بين الأمى والأصم وبين «الزنجى» . واذا كانت الفكرة الأولى تعبر عن إيمان الكاتب بكل ما يأتى من أوروبا على نحو مطلق ، وإلى درجة اعتبار

أن من لم يعرف السينما من الشعوب لم يزل فى مرحلة ما قبل المدنية ، فإن الفكرة الثانية فكرة عنصرية فجة ربما تكون من تأثير الدعاية الفاشية والنازية التى كانت قد بدأت فى أوروبا فى ذلك الوقت . وينسى الكاتب بالطبع أنه ذاته ينتمى إلى مصر التى تقع فى افريقيا السوداء أو «الزنجية» .

أما تشبيه السينما بالطعام غير المهضوم ، وهو تشبيه غليظ ، فهو يعبر عن مفهوم الكاتب للسينما ، والذى يوضحه بعد ذلك قائلا أن من «المحتم» أن تكون روايات السينما بسيطة خالية من التعقيد واشتباك الحوادث . ويزداد وضوحا فى فصل «استخدام الصور المتحركة فى التعليم» ، ثم فى فصل «الصور المتحركة والأخلاق » حيث يقول «أن الصور المتحركة اذا أسئ استعمالها كانت حربا على الأخلاق وشرا على الفضيلة ، فكم من صورة للخلاعة ذهبت بعفاف فتاة ومن منظر يمثل دهاء المجرمين طاح بشرف فتى» . والحل بالطبع فى «الرقابه» وهى عنوان الفصل التالى ، ومهمتها عنده أن «تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور كمناظر الوقعات الحربية فى أوقات الحروب والروايات الوطنية التى تستفز الشعور فى الأمم المغلوبة على أمرها» ، ومنع الأجانب من تصوير «أحقر المناظر المصرية وأحط طبقات الشعب المصرى . وهذا أمر له أسوأ الأثر فى سمعة بلادنا ويجب أن تهتم له الحكومة التى من واجبها أن تكون هذه السمعة شريفة نقية» . وفى فصل خاص بما يجب على المؤلف السينمائى مراعاته يقول راشد «حذار أن تحتوى الرواية على تحقير لوطن أو طعن فى دين أو ذم لمبدأ سياسى» . ويحذر أيضا من تصوير الجريمة إلا إذاجاءت عرضا ، ويقول «وقس على هذا الانتحار والتعذيب والصور المبتذلة والاختطاف والسرقه (إلا إذا كانت خالية من التفاصيل) وكل ما من شأنه التأثير على الآداب العامة» .

ومن الغريب حقا أن يساوى الكاتب بين تحقير الشعوب وطعن الأديان وبين ذم المبادئ السياسية والروايات الوطنية «التى تستفز الشعور فى الأمم المغلوبة على أمرها» .

وبقية فصول كتاب «فجر السينما» تتناول الجوانب الحرفية لصناعة الأفلام ، مع التركيز على الخدع فى التصوير . ولكن من دون أى - أمثلة من الأفلام ، ومن دون أى أشارة إلى تاريخ السينما فى مصر أو العالم . أنه كتاب مدرسى بسيط للهواة ، ولا يتطابق عنوانه مع مادته .

السينما عند محمود خليل راشد لم تتعد مرحلة «الاختراع العلمى» كما كانت فى القرن التاسع عشر . وهو يراها محض وسيلة مثل المسرح والتمثيل عموما ، ولا يرى أن من الممكن أن تكون غاية فى ذاتها مثل أى فن . وتؤكد رسائل راشد إلى الصحف هذا المفهوم للسينما كما فى مقال استخدام السينما فى مكافحة الأجرام (الجهاد ٥ إبريل ١٩٣٧) ، والمقالات التى يطالب فيها الرقابة بالتدخل لمنع الأفلام «الحيوانية» كما يطلق عليها . ولعل أفضل هذه المقالات ما يتناول الجوانب العلمية للسينما كاختراع يتطور مع التطور العلمى .

يصل محمود خليل راشد إلى مستوى رفيع ورائد بحق فى ثلاث دراسات كشف عنها أسامة القفاش فى ملاحق بحثه . الدراسة الأولى بعنوان «أسرار السينما الناطقة» فى عدد يوليو ١٩٣٣ من «المقتطف» ، والثانية عن «أفلام السينما وتلوينها» فى عدد ٢٧ يناير عام ١٩٣٤ من «المجلة الأسبوعية المصورة» ، والثالثة عن «الراديو والتلفزيون» فى عدد ديسمبر ١٩٣٤ من «الهلال» ، وهى خلاصة محاضرة ألقاها راشد فى قاعة ايوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة . ومن الملاحظ أن الدراسات الثلاث منشورة باسم الاستاذ محمود خليل راشد ، وليس الدكتور كما فى كتبه .

— ٤ —

أسس محمود خليل راشد «معهد العلوم والمخترعاتالحديثة» فى الاسكندرية ، وهو من معاهد «المراسلة» وكان بين أقسام المعهد «قسم التمثيل والسينما» الذى أنتج فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» اخراج محمود خليل راشد .

وهذه المعلومات من واقع الكتيب الخاص بالفيلم ، والذى كان يوزع على سبيل التعريف والاعلان فى نفس الوقت ، وتشر فى هذا الكتيب أيضا أن الفيلم من تمثيل مصطفى كامل راشد ، وهو ابن محمود خليل راشد وأمام اسمه «جاكى كوجان المصرى» ومن تصوير على أحمد على ، وأن طوله ٢٥٠٠ متر فى ٦ فصول. وفيما يلى النص الكامل لقصة الفيلم وترتيب مشاهد الفصول الستة كما جاءت فى الكتيب . وقد استعان أسامه القفاش بنسخة أخرى من نفس الكتيب فى ترتيب مشاهد الفيلم الترتيب الصحيح عند اعداد النسخة الجديدة من النيجاتيف الجديد :

مصطفى أو الساحر الصغير

خلاصة السناريو

قصة مصرية تبدأ حيث زار مصطفى ووالده بلاد الهند ، وقد كانا يسيران فى سفح جبال همالايا ، فشاهدا أحد قطاع الطرق يحاول أن يطعن بخنجره شيخا متهدما هو جامناداس زعيم السحرة فى تلك البقاع ، فحالا بين اللص وما يريد . وكان جزاؤهما من جامناداى أن علم مصطفى فنون السحر ، بعد أن أخذ عليه عهدا إلا يستخدم قواه السحرية فى الشر .

وبعد أن عاد مصطفى إلى مدينة الاسكندرية أخذ فى كل مناسبة صالحة يبدى قواه السحرية ، مستعينا بها على إعالة البائسين الملهوفين ، وارشاد الاغرار الضالين .

وفى ذات يوم عثر مصطفى برجل متهتك أسمه بهلول أفندى ، يعاقر الخمر ويجالس الغانيات ، فأخذ فى زجره ونصيحته ، وحدثت لمصطفى وبهلول حوادث فكهة طريفة . ولم يرعو بهلول حتى أدت به الخمر إلى السجن فالمستشفى ، وحل أخيرا ضيفا فى مستشفى المجاذيب .

وشفى بهلول من جنونه وهرب من المستشفى . ولكنه لم يقلع عن ضلاله ، فعاد يشرب الخمر ويشم الكوكايين ، فاجأه مصطفى فى ساعة من ساعات سكره ، فأخذ يعيد الكرة فى نصحه ، ويصور له بطريقة مؤثرة محسوسة ما تؤدى إليه الخمر والمخدرات من الفاقة والجريمة والجنون والمرض والموت .

وفى النهاية تاب بهلول توبة نصوحا ، فأعاد إليه مصطفى بقواه السحرية كرامته التى ذهبت بها الخمر والمخدرات والنساء .

الفصل الأول

منظر الاسكندرية الباهر من ظهر السفينة ، أخطار جبال همالايا وأهوال قطاع الطريق ، عقاب السحرة الفظيع ، مروءة المصرى ونجدته ، جزاء جامناداس شيخ السحرة .

الفصل الثانى

مصطفى فى حجرة جامناداى يتلقى فنون السحر ، جامناداس يأخذ على الساحر الصغير عهدا بأن يستخدم قواه السحرية فى سبيل الخير والفضيلة ، نبات هاروت

السحرى ، الجمجمة الحية ، الايمان بالسحر وتحويل منكره قطا ، السحر يعكس الحياة اليومية فى ميدان محمد على بالاسكندرية فى رابعة النهار ، العمود ينهض مطيعا إشارة الساحر الصغير ، الأسماك تخضع لسلطان الساحر فتقفز من البحر إلى يده .

الفصل الثالث

بهلول أفندى قبل أن يقع فى شرك المعسكرات ، جلساء السوء وضحايا الخمور ، ماذا فعلت الخمر والنساء ببهلول .

الفصل الرابع

المارد يناول الساحر نقودا ، سيارة الساحر تسير من تلقاء ذاتها . الساحر يقلب السيارة موتوسيكلا ثم دراجة ، الساحر يستنجد بالجان على البوليس.

كأس الخمر تلبى نداء الساحر فتطير من يد بهلول إلى يده .

الفصل الخامس

أصدقاء الكأس خائنون ، بهلول فى حجرة العمليات ، غسيل معدة السكران ، الخمر تسبب ضعف القلب واضطراب الأعصاب . الخمر تؤدى ببهلول إلى الجنون ، مستشفى المجاذيب ، ضحايا الخمر والمخدرات .

الفصل السادس

السم الأبيض ، الصورة الحية ، الإنقلاب العجيب ، الكوكايين يقفز من حذاء بهلول إلى يد الساحر ، الخمر تصعد من جوف السكير إلى الكأس تلبية للساحر الصغير ، الساحر يقيم البرهان الحاسم على مضار الخمر والمخدرات ويبين عاقبتها ، الخمر تؤدى إلى الجريمة ، الخمر تؤدى إلى الفقر والتسول ، الخمر تؤدى إلى الجنون ، الخمر تؤدى إلى المرض والالآم ، الخمر تؤدى إلى الموت ، بهلول يعاهد الساحر على التوبة . الساحر يعيد إليه كرامته التى ذهبت بها الخمر والمخدرات والنساء

من واقع مشاهدة النسخة الجديدة للفيلم نلاحظ عدم التطابق مع ترتيب الأحداث كما جاءت فى الكتيب ونلاحظ أيضا أن هناك اختلافاً بين هذا الترتيب و«الخلاصة» التى سبقته فى نفس الكتيب . وبينما يذكر الكتيب أن الفيلم من ٦ فصول ، يأتى فى اللافتة الوحيدة الموجودة فى النسخة الجديدة أن الفيلم «رواية فكاهية ذات أربعة فصول» .

استغرق عرض النسخة الجديدة ٦٠ دقيقة تماما ، وفيما يلى تتابع مشاهد هذه النسخة ، على ضوء «الخلاصة» والتتابع المنشور فى الكتيب . وقد أشار أسامة القفاش فى مناقشة بحثه إلى أن الفيلم كان ناطقا على اسطوانات ، ولكنه لم يعثر على هذه الأسطوانات . وحتى لو كان ذلك صحيحا يظل الفيلم من الأفلام الصامتة . فانفصال شريط الصورة عن الصوت يعنى صمت شريط الصورة وهو الأساس الذى يقوم عليه اعتبار أى فيلم من الأفلام الصامتة :

- صورة الملك فؤاد .

- لافتة «مصطفى أو الساحر الصغير» .

رواية فكاهية ذات أربعة فصول .

- العلم المصرى .

- العلم المصرى على شاطئ الاسكندرية . يبدو البحر فى الخلفية .

الطفل مصطفى يقف على سور صخرى بجوار العلم ، وينحنى مقدما الفيلم.

١ - حديقة فى الصباح . أصدقاء يجلسون بملابسهم الكاملة حول مائدة ويتبادلون الحديث . أحدهم (محمود خليل راشد) يروى كيف سافر وابنه مصطفى (مصطفى كامل) إلى الهند .

٢ - ميناء الاسكندرية . سفر الأب والأبن .

٣ – عودة إلى اجتماع الحديقة .

٤ – فى الهند : لصان يأكلان فى الصحراء . يحاول أحدهما الاعتداء على شيخ عجوز . مصطفى ينقذ العجوز . العجوز فى كهف يعلم مصطفى السحر .

٥ – عودة إلى اجتماع الحديقة . أحد الجالسين ينكر السحر . يتحداه مصطفى ويحوله إلى قطة .

٦ – قفل يفتح تلقائيا .

٧ – سيارة تسير بدون سائق .

٨ – مصطفى فى شرفة المنزل المطل على ميدان المنشية . يستخدم مصطفى صفارة تثير الاضطراب فى جموع الناس فى الميدان .

٩ – مصطفى يقف على عامود حجرى قديم أمام الشاطئ ، ويأتى لفتاة فقيرة بأسماك من البحر ليعوضها عن أسماك سرقت منها .

١٠– مصطفى مع أسرة الفتاة الفقيرة .

١١– مقهى . غناء ورقص .

١٢– حديقة . بهلول أفندى يجلس أمام مصور فوتوغرافى للتصوير .

١٣– شارع بالاسكندرية . سيارة تصدم بهلول أفندى .

١٤– فى قسم الشرطة . المصور يتهم بهلول بكسر الكاميرا .

١٥– مقهى . بهلول يحتسى البيرة مع صعلوك . بهلول يفقد وعيه . يسقط بهلول على الأرض . الصعلوك يسرق بهلول . تأتى الأسعاف لعلاج بهلول . يظهر مصطفى فجأة أمام بهلول .

١٦– المستشفى . بهلول على الفراش . تأتى الراقصة لزيارته . يظهر مصطفى وينصحه بالكف عن متناول الخمر .

١٧- مقهى . بهلول يحتسى الخمر . مصطفى يحذره من المصير السئ إذا استمر فى إدمان الخمر . لقطات تصور بهلول يشحذ فى الطرقات ، ويمرض ، ويصاب بالجنون ، ويتحول إلى هيكل عظمى .

١٨ - مقهى . بهلول يشم الكوكايين . يتخيل امرأة فى المرآه . مصطفى يخرج من المرآه .

١٩ - مستشفى الأمراض العقلية . بهلول بين المجانين . بهلول يهرب من المستشفى فى زى امرأة .

٢٠ - شاطئ الاسكندرية . بهلول الهارب فى زى امرأة يتجه إلى البلاج . يدخل إحدى الكبائن ويسرق مايوه . ينزل البحر . الناس على البلاج يقبضون على بهلول سارق المايوه . يظهر مصطفى ويذكر بهلول أنه حذره من هذا المصير .

٢١ - شاطئ الاسكندرية . فى الشارع نرى بهلول وقد كف عن الخمر ، ويعود إلى هيئته الأولى . بهلول أفندى يتطلع سعيدا إلى الكاميرا وبجواره مصطفى .

- ٦ -

المرجح ان يكون فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» من الافلام الصامته التى صاحبها أثناء العرض حوار مسجل على اسطواناته وربما موسيقى ايضا ، ومؤثرات صوتية. فلو لم يكن الفيلم كذلك لقرر مخرجة ان يستخدم اسلوب اللافتات المكتوبة كما كان الامر فى الافلام الصامته التى لا تصاحبها اسطوانات صوتية ، وخاصة لوجود لقطات تتحدث فيها الشخصيات .

والفيلم نموذج لافلام الهواة حيث المنتج هو المخرج والمؤلف والمونتير والممثل الاول مع ابنه واصدقاءه. وفيه كل نقاط ضعف افلام الهواه من حيث التكوين الردئ ، وتطلع الممثلين الى الكاميرا ، وسذاجة الحركة كما فى مشهد محاولة قتل الساحر الهندى العجوز ، وعفوية اختيار الملابس حيث نرى الطفل يرتدى الملابس الصينية فى الهند ، والعجز عن السرد الروائى حيث تبدو بعض المشاهد وكأنها مشاهد دخيلة ، مثل مشهد الفتاة الفقيرة التى سرقت منها الاسماك ، ومشهد المشاجرة بين بهلول والمصور الفوتوغرافى .

وهناك انفصال كامل بين مصطفى الساحر الصغير فى النصف الاول من الفيلم ، ومصطفى الذى يدفع بهلول الى الكف عن ادمان الخمر فى النصف الثانى . وليس ثمت علاقة بين الطفل الساحر والطفل الواعظ ، اذ لا يستخدم السحر فى دفع بهلول الى التوقف عن عادته المرذولة. ويرى اسامه القفاش فى بحثة نتيجة لذلك ان الفيلم اصله فيلمين ، ولكن ليس هناك ما يدل على صحة هذا الرأى .

ومن الملاحظ ان راشد فى مشهد ابراز قدرة الساحر الصغير على اثارة الفوضى بين الناس فى ميدان المنشية قد استعان بلقطات تسجيلية لمظاهرات سياسية حيث نرى اللافتات ، وجنود الشرطة وهم يقمعون المظاهر ة . وسواء كانت هذه اللقطات مصورة من اجل الفيلم ، ام مصورة لاسباب اخرى ، فالمؤكد انه استخدام فى غير موضعه يعكس صورة اخرى من صور السذاجة فى افلام الهواه.

ولكن القيمة الفنيه لفيلم «مصطفى او الساحر الصغير» كونه اول محاولة لاستخدام الحيل السينمائية فى الافلام المصرية ، سواء على مستوى افلام الهواة ، ام افلام المحترفين . ويتأثر راشد فى هذا بافلام جورج ميليس (١٨٦١ - ١٩٣٨) التى شاهدها عندما كانت تعرض فى القاهرة والاسكندرية فى العقد الاول من القرن العشرين ، وذلك على الرغم من سذاجة حيل راشد والتى تمت فى اغلب المشاهد عن طريق المونتاج ، او استخدام خيوط غير مرئيه لتحريك الاشياء .

والمشهد الذى يقوم فيه مصطفى بتحذير بهلول من المصير الذى يمكن ان ينتهى اليه اذا استمر فى ادمان الخمر ، ليس فلاش فوروبد (حركة الى المستقبل) كما قال اسامه القفاش فى الندوة التى اعقبت عرض الفيلم وانما هو ترجمة الحوار الى صور ، تماما كما فعل محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) بعد ذلك فى فيلم «الوردة البيضاء» عام ١٩٣٣ عندما كان يترجم كلمات الاغنية الى صور ، فنرى الوردة حين يذكر محمد عبد الوهاب (١٩١٠ - ١٩٩١) الوردة ، وهكذا .

ولا شك ان السبب فى اسقاط فيلم «مصطفى او الساحر الصغير» من قوائم الافلام المصرية رغم انه فيلم طويل ، ورغم انه عرض فى دور العرض التجارية انه كان من افلام الهواه ، وليس من افلام المحترفين ، كما ان تبنى جمعية منع المسكرات لعرضه جعله فى موضع الافلام الارشادية او التعليمية.

ولا شك أيضا ان افلام الهواة ، بل والافلام الارشادية او التعليمية هى جزء من تاريخ السينما فى اى بلد من بلاد العالم. فكونها من افلام الهواة ، او من الافلام الارشادية او التعليمية لا يعنى اسقاطها من التاريخ. ولكن هذا لا يعنى فى نفس الوقت اعتبارها مثل افلام المحترفين. وقد كان دافيد روبنسون على حق عندما قال فى الندوه التى اعقبت عرض الفيلم فى مهرجان القاهره ان الفيلم اشبه بافلام «هوم موفيز» التى تنتج اليوم على شرائط الفيديو ، اى الافلام «العائلية» قليلة التكاليف الى اقل درجة ممكنة .

ولم يكن «مصطفى او الساحر الصغير» الفيلم الوحيد الذى اخرجه راشد. فقد ذكر الباحث مفيد فهيم فى بحث غير منشور عن تاريخ السينما المصرية الصامته عشرة افلام من اخراج راشد هى :

١ – رابعة المصرية	١٩٢٦
٢ – معهد المخترعات الحديثة	١٩٢٦
٣ – فن السينما	١٩٢٦
٤ – محطة المترو بالاسكندرية	١٩٢٩
٥ – انوار شاطئ الاسكندرية	١٩٢٩
٦ – المعهد العربى للاختراعات	١٩٢٩
٧ – نادى السينما فى الاسكندرية	١٩٢٩
٨ – عروس مصر	١٩٢٩
٩ – انطباعات سلمى	١٩٢٩
١٠– مصطفى او الساحر الصغير	١٩٣١

من واقع الملف الصحفى للمانشر عن فيلم «مصطفى او الساحر الصغير» ، والذى جمعه مخرجه محمود خليل راشد ، وعثر عليه اسامه القفاش ، ونشره ضمن ملاحق بحثه ، ندرك ان الفيلم عرض عرضا عاما لاول مرة فى سينما اولمبيا بالقاهرة يوم ٢٩ اغسطس ١٩٣٢ ، ثم فى سينما اولمبيا بالاسكندرية يوم ١٤ سبتمبر ، ثم فى سينما الكوزموجراف الاهلى بطنطا يوم ٢٦ سبتمبر .

وبينما يذكر الكتيب الذى اصدره معهد العلوم والمخترعات الحديثة ان الفيلم من انتاج المعهد ، وكذلك الاعلانات المنشورة عن الفيلم ، يذكر اسامه القفاش ان الفيلم من انتاج جمعية منع المسكرات ، ويبدو انه قد استنتج ذلك من العبارة التى تصدرت بعض الاعلانات ، وهى «جمعية منع المسكرات بالمملكة المصرية تحت رعاية سمو الامير الجليل عمر طوسون تقدم فيلم مقاومة المخدرات » . ولكن هذه العبارة تعنى ان الجمعية قد وضعت الفيلم تحت رعايتها ، وخاصة ان راشد كان سكرتيرها العام .

نشرت «اللطائف المصورة» فى عدد ٢٥ يوليو ١٩٣٢ ان الامير عمر طوسون شاهد الفيلم فى سينما محمد على بالاسكندرية وجاء فى خطاب ارسله راشد الى جريدة «الدليل» ونشر فى ١٦ سبتمبر ١٩٣٢ ان جمعية منع المسكرات عرضت الفيلم فى سينما محمد على بالاسكندرية وشاهده الامير عمر طوسون ، وبناء على طلب الكثيرين قرر المعهد اعادة عرض هذا الفيلم بسينما اولمبيا بالاسكندرية ابتداء من يوم الاربعاء ١٤ سبتمبر . وتشير هذه المعلومات الى ان الفيلم ربما يكون قد عرض فى يوليو فى سينما محمد على بالاسكندرية ، اى قبل ان يعرض فى القاهرة فى اغسطس . ولكن المرجح ان يكون العرض المذكور عرضا خاصا نظمته جمعية منع المسكرات للامير واعضاء مجلس الادارة .

وربما يكون محمود خليل راشد قد طلب من الجمعية شراء الفيلم ، ولكن تم الاكتفاء بوضع العرض تحت رعايتها . فقد جاء فى مقال من الاسكندرية نشره عبد العزيز صالح فى «الجهاد» يوم ٩ اكتوبر ١٩٣٢ ، اى بعد انتهاء عرض الفيلم «كنانود ان تشترى جمعية منع المسكرات هذه الرواية من مؤلفها الاستاذ محمود

خليل راشد سكرتير عام جمعية منع المسكرات العامة بالقطر المصرى والاستاذ بالمدرسة العباسية الثانوية وتعرضها على الجمهور مجانا فى الاندية والميادين العامة كى يتعظ منها الفقير الذى لا يملك شروى نقير فى هذه الازمة الضاغطة الخانقة الطاحنة ولا سيما ان اكثر من ثلث فقرائنا مدمنون على المسكرات . غير ان الكثيرين من مشاهديها قرروا انها لا تؤدى الغرض المطلوب المقصود بالذات من تأليفها الى ان قالوا ان مؤلفها لا يقصد من ورائها الا المادة والاعلان عن نفسه حتى انه صار يوعز الى المتصلين به ومن يحوم حوله لينشروا على صفحات الجرائد تحبيذاً لها ويبالغون بقولهم انها احدث مبتكرات الفن السينمائى ليجذبوا اليها انظار ابناء الاثرياء » .

ومن الغبن ان يقال ان راشد كان يسعى الى جمع الاموال من وراء انتاج الفيلم، او من وراء اى عمل اخر من اعماله. وان كان هذا لا يعنى بالطبع انه لا يسعى الى تغطية تكاليف الفيلم ، او تحقيق الارباح من عروضه. انه لا يملك عقلية «التاجر» وانما عقلية المدرس الذى يؤمن برسالته ، ويعمل على تجاوزها من تعليم التلاميذ الى تعليم كل الشعب . ومن الادلة الواضحة على ذلك ما جاء فى «الاهرام» يوم ١٧ سبتمبر ١٩٣٢ حول تخصيص ايرادا احدى حفلات عروض الفيلم لصالح نقابة تضامن العمال فى الاسكندرية يوم ١٦ . اما الايعاز لمن «يحوم حوله» لجذب الإنظار الى الفيلم ، فهو امر طبيعى ، سواء جذب انظار ابناء الأثرياء ، أم غيرهم .

يقول راشد فى خطابه المذكور الى «الدليل» فى ١٦ سبتمبر ١٩٣٢ – «تحية واحتراما وبعد فان معهد العلوم والمخترعات الحديثة اخرج فيلما اجتماعيا اسمه «مصطفى او الساحر الصغير» رمى بعمله الى غايتين شريفتين : الاولى ايراد احدث مبتكرات فن التصوير السينمائى لاثبات كفاءة المصرى فى هذا الفن العظيم ، والثانية تقديم العظات الثمينة للشباب الجامح ومحاربة المسكرات والمخدرات باسلوب طريف تسوده الفكاهة المستلمحه » . ويصف راشد فيلمه فى خطابه بانه فيلم «عظيم» ، ويطلب من الجريدة أن تعضده «جزاكم الله عن الفضيلة والانسانية خير الجزاء » .انه فخور بعمله ، ليس من باب الغرور ، وانما لشعوره بانه يؤدى «رسالة» بكل معنى الكلمة.

وفى الاعلان المنشور عن الفيلم يوم ٢ سبتمبر ١٩٣٢ ، فى مجلة «الراديو» مايؤكد ذلك حيث نشر انه :

أول فيلم استخدمت فيه الموسيقى الشرقيه الرائعة

اول فيلم خلا من المناظر الوضيعة التى تسئ الى سمعة البلاد .

اول فيلم يرمى الى فكرة سامية وغرض نبيل

اول فيلم حاز اعجاب مشاهديه فكرر الكثير منهم مشاهدته مرارا

اول فيلم مصرى فى تصويره ، مصرى فى اخراجه ، مصرى فى تمثيله

اول فيلم جمعت فيه كل غرائب السينما ومبتكراتها .

ويتضمن هذا الاعلان الى جانب اسمه مصطفى كامل راشد (جاكى كوجان المصرى) واحمد السدودى اسماء محمود افندى قره ، ويحيى افندى نجاتى ، وميشيل افندى حداد بطل مصر فى الملاكمه ، ووكيل الاتحاد الرياضى ، و(السيدة ملكة جمال). ولا يذكر هذا الاعلان ولا اى اعلان اخر اسم محمود خليل راشد كممثل فى الفيلم رغم انه يقوم باحد الادوار الرئيسية. وما نشر فى اعلان «الراديو» مبالغات «اعلانية » بالطبع ، ولكنها تعكس الكثير من ملامح شخصية راشد ، وبعض من ملامح عصره ايضا.

وبعد سنة كاملة من عرض الفيلم تنشر «السياسة» يوم ٢٩ اغسطس ١٩٣٣« عرفنا ان شركة مصرية هى شركة (فيلم مصر) المتصلة اتصالا وثيقا بمعهد العلوم والمخترعات ستخرج فيلما سينمائيا وضع له السيناريو الاستاذ محمود خليل راشد. وستؤخذ مناظره بين اسكندرية ومصر وحلوان والبقية فى ستديو الشركة بسيدى بشر». وفى ٢٠ اكتوبر ١٩٣٣ تنشر «الصباح» ان «الرواية» الثانية للاستاذ محمود خليل راشد عنوانها «انشودة الفجر». ولكن راشد لم يتمكن من اخراج اى فيلم اخر بعد «مصطفى اوالساحر الصغير» .

ويرجع ذلك الى انه لم يتعامل مع السينما كفن ، وانما كاختراع علمى ذو رسالة اجتماعية . ولكن الاهم من ذلك انه ظل مقيدا بما شاهده من الافلام الصامته القصيرة فى شبابه ، ولم يستطع التخلص من تأثيرها عليه ، كما يبدو من فيلمه الطويل الوحيد الذى اخرجه عام ١٩٣٢ بعد ٢٥ سنة من اخراج اول فيلم مصرى

قصير عام ١٩٠٧ ، وبعد ١٩ سنة من اخراج اول فيلم مصرى طويل عام ١٩٢٣ ، وفى الوقت الذى بدأ فيه بالفعل اخراج الافلام المصرية الطويلة الناطقة الاولى .

— ٨ —

لم يكن فيلم «مصطفى او الساحر الصغير» اول فيلم مصرى فى تصويره او اخراجه او تمثيله كما جاء فى اعلان مجلة «الراديو» ، ولكنه كان اول فيلم مصرى يستخدم الحيل السينمائية. وقد جاء ذلك فى السطر الاول من المقال النقدى الوحيد الذى نشر عن الفيلم فى مجلة «الكواكب» يوم ٥ سبتمبر ١٩٣٢ ، والذى تم توقيعه باسم مستعار (كوكب) . وفيما يلى النص الكامل لهذا المقال المنشور تحت عنوان «مصطفى او الساحر الصغير» :

لم يكن لمصر من قبل عهد بالحيل السينمائية تظهر مجموعة وافرة منها فى شريط مصرى واحد ولكن هذا هو ما ظهر اخيرا فى شريط «مصطفى او الساحر الصغير» الذى اخرجه معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالاسكندرية . ولم يجئ اخراج الحيل التى نتكلم عنها فى هذا الشريط عفوا ، بل ان مؤلف الرواية ومخرجها الاستاذ محمود خليل راشد اتخذها وسيلة يحارب بها المسكرات والمخدرات ويبين اضرارها واخطارها بطريقة مضمونة الاثر والمفعول.

فموضوع هذا الشريط المليئ بالحيل السينمائية يدور حول زيارة مصطفى بطل الرواية بلاد الهند فى صحبة والده وتلقيه فى السحر على يد زعيم السحرة فى جبال همالايا. ثم رجوعه مع والده الى مصر حيث يلتقى بسكير يدعى بهلول . فياخذ فى زجره ونصيحته مستعملا فى ذلك وسائله السحرية التى ضرب بها بهلول عرض الحائط ، واستمر فى غيه حتى ادى به ادمانه تعاطى المسكرات والمخدرات الى الجنون، ثم شفى وتاب توبة نصوحا ارجعت له كرامته التى اهدرها على مذبح الادمان .

ذلك هو ملخص موضوع هذا الشريط ، وهو فى حد ذاته فكرة صائبة تعالج داء من الادواء المتفشية فى بلادنا وهى تعاطى المسكرات والمخدرات وليس مثل السينما وسيلة فعالة لبيان اخطار تعاطى هذه السموم الفتاكة ، فقيام موضوع الشريط على هذه الفكرة يعتبر وحده خير نجاح لمن اشتركوا فى اخراجه.

وقد تخلل موضوع الشريط بعض الحيل السينماذية التى اشرنا اليها ، من بينها تحويل رجل الى قط وخروج السمك من البحر الى يد الساحر الصغير وانعكاس الحياة فى ميدان محمد على بالاسكندرية وصعود الخمر من جوف السكير الى كأس فى يد الساحر وتصوير عواقب الخمر والمخدرات و ... الخ كل ذلك كان يتخلل مناظر الشريط فيثير العجب والدهشة بين المتفرجين.

وهذه الحيل وان كانت بسيطة عند السينمائيين الا انها عند الجمهور قوية الاثر. ولقد نجح مخرج الشريط فى القيام باخراج هذه الحيل نجاحا لا بأس به ،على ان هذا لا يمنعنا من ان نطالبه بزيادة الاتقان فى عمله ، فمثلا منظر تحويل الرجل الى قط كان يجب ان يبتدئ بتضاؤل حجم الرجل شيئا فشيئا حتى يصبح فى حجم القط او قريبا منه ثم ينقلب بعد ذلك الى قط. هكذا يكون الموقف اكثر اثرا ، وهكذا ايضا ينبغى ان تكون بعض المواقف الاخرى التى لا يتسع المجال للاشارة اليها. وعلى العموم فاننا نحمد لمخرج الشريط المحاولات التى قام بها ونرجو ان يتبعها بغيرها نكون اقوى واعظم مفعولا.

واخيرا نقول ان تصوير الرواية لم يكن بالغا حدود الكمال ، ولكنه على كل حال كان مقبولا. اما التمثيل فلا بأس به ».

وقد شرح محمود خليل راشد الحيل السينمائية فى مقال نشره فى «الاهرام» يوم ١١ سبتمبر ١٩٣٢ ، وفيما يلى النص الكامل لهذا المقال :

كثيرا ما يشاهد رواد دور السينما مناظر غريبة بدهشة تدخل فى حيز المستحيل نضرب لها مثلا الطوفان والمياه المتدفقة الغزيرة فى فيلم «سفينة نوح» وانشقاق البحر فى (الوصايا العشر) وانقلاب الرجل قطا وصعود الخمر من جوف السكير فى فيلم «الساحر الصغير» .

والسينما تمتاز من هذه الوجهة على المسرح اذ باستطاعة المخرج السينمائى ابراز قصته فى ثوب من الحقيقة. ففى السينما المسدس هو مسدس والماء هو الماء ، اما فى المسرح فالمسدس قطعة من الخشب مهذبة والماء قد يؤدى الغرض منه منظر البحر او النافورة.

ويستعان في السينما على ايراد المناظر الغريبة بوسائل شتى نذكر منها : النماذج وتغيير سرعة الآله اللاقطة واتجاه الدوران والاشرطة الاحتياطية والطبع المزدوج والتصوير المزدوج ، ولنتكلم على بعض هذه الوسائل على سبيل المثال :

١ - **الاشرطة الاحتياطية** : تصلح هذه الاشرطة فى الحرائق والاصطدام والتجمهر فاذا حدث حريق هام اوفدت شركة السينما مصور بها لالتقاطه فى اوضاع مختلفة وتحتفظ بالشريط الذى تحصل عليه بهذه الطريقة لادماجه فى رواية تتطلب منظر الحريق ، وقل مثل هذا عن اصطدام القطارات وغرق البواخر والمظاهرات وسقوط المبانى. والحريق الذى يظهره «اولاد الذوات» سبق عمله بهذه الطريقة.

٢ - **النماذج** : من سقوط المبانى قد يعمل نموذج دقيق صغير للبناء بحيث يشبهه من كل الوجوه. وهذا النموذج يصنع من الورق المقوى او الخشب الدقيق. وعند التصوير يقرب من الآلة فيبدو عند العرض كبيرا.

٣ - **تغيير سرعة الآلة**: عند القفز من القطار يكون القطار سائرا ببطء وآلة التصوير تدار ببطء كذلك. وبطء القطار يمكن الممثل من القفز بسهولة وعند عرض الفيلم بسرعته المعتادة (١٦صورة فى الثانية للفيلم الصامت و٢٤ للفيلم الناطق) يبدو القطار سائرا بسرعة عظيمة.

وهذه الوسيلة تفيد فى المناظر الكوميدية كما فى منظر مستشفى المجاذيب فى «الساحر الصغير» اذ يصور الممثلون فى مثل هذه الحالة وهم يسيرون ويتحركون بهيئة طبيعية وتدار الآلة اثناء التصوير ببطئ وعند العرض تبدو حركات الممثلين سريعة وينتفع بهذه الوسيلة ايضا فى المشاجرات.

٤ - **تغيير اتجاه ادارة المصورة** : هناك الات خاصة يسهل تغيير سرعتها واتجاه ادارتها وهذه الآلات لابد منها لتصوير مناظر قفز السمك من الماء مثلا وغيره من مناظر «الساحر الصغير» . ولكن يجب الا يظن القارئ ان تصوير الغرائب السينمائية قاصر على ماذكرناه فهناك صعوبات شتى يتغلب عليها المخرجون بالاجهزة والالات الخاصة التى تكلفهم مئات الجنيهات.

يعتبر بحث اسامه القفاش عن محمود خليل راشد. نموذجا للتعسف فى تطبيق الافكار النظرية. الباحث يعتقد ان الحضارة الغربية الحديثة دائرة مغلقة ، وان موقف المثقفين العرب من هذه الحضارة اما الدوران مع الدائرة، او ما اطلق عليه «التماس» ، او اختراق هذه الدائرة. وبقدر مايدين التماسيين ، بقدر ما يجل الأختراقيين ، ويعتبر موقف الاختراق هو الموقف الصحيح الذى يحافظ على الثقافه الخاصه ويستفيد من الثقافه الغربية من دون ان يخضع لها.

وبدون الدخول فى التفاصيل الخاصة بهذه الافكار النظرية نعتقد ان كل الحضارات بما فى ذلك الحضاره الغربيه الحديثة لم تأت من فراغ ، وانها كانت خلاصة ماسبقها من حضارات ، وبالتالى فكل حضاره هى ملك لكل البشر. وحتى اذا اراد الغربيون الادعاء بان حضارتهم دائره مغلقة ، فان المشكلة هنا هى مشكلة من يعتقد ذلك ، ومن يوافق على هذا الاعتقاد .

وبافتراض ان فكرة الدائرة المغلقة ، وفكرة التماس ، وفكرة الاختراق أفكار صحيحة ، فمن التعسف اعتبار محمود خليل راشد من الاختراقيين كما يذهب اسامة القفاش ، بل هو اقرب الى التماسيين كما سبق ان اوضحنا فى حديثه عن السينما والزنوج والمتوحشين. ويدرك اسامة القفاش ان تشبيه الطفل مصطفى كامل راشد بـ « جاكى كوجان المصرى» يتعارض مع القول بان محمود خليل راشد من المثقفين الاختراقيين ، فيتقدم الدليل على التعسف الفكرى عندما يقول فى بحثه «نجد ان ثمه تأثر بالسينما الامريكية ، وذلك فى شخصية مصطفى ذاتها بل ومحاولة تحويلها الى نجم بديل (جاكى كوجان المصرى) اى خلق الايقونه الخاصة . ونلاحظ هنا ان عملية خلق الايقونة الخاصة تأتى ايضا فى آطار الصراع مع المستعمر وضرب ايقوناته ذاتها».

وبغض النظر عن استخدام اسامة القماش لكلمة «خلق» وكلمة «ايقونه» مما يدل على «تماسيه» وعجزه عن «الاختراق» ، فالتسليم بصحه هذا الكلام يعنى ان مارددته الصحافة التجارية عن حسين رياض (شارلز لوتون المصرى) أو انور وجدى (كلارك جيبل المصرى) أو عماد حمدى (روبرت تايلور المصرى) كان يجعل من الممثلين

لثلاثة ايقونات خاصة فى اطار الصراع مع المستعمر. وليس هناك ما يدل فى الكتب لمائة التى كتبها واصدرها راشد على انه كان من المثقفين المسيسين . والنصوص لتمثيلية التى كتبها واصدرها وتدخل فى عداد ما يسمى بالتمثيليات «الوطنية» كتبت كلها ونشرت بعد ثورة ١٩٥٢ وجلاء قوات الاحتلال البريطانى عام ١٩٥٤ .

ومما يستند اليه القفاش فى تحويل محمود خليل راشد الى نموذج للمثقف الاختراقى رأى حفيدته فى مقابلة معها اثناء اعداد البحث. وفضلا عن افتقاد هذا الاسناد الى الدقه العلميه ، فالحفيده تقول بأربعة أسباب تؤكد للباحث ما يذهب اليه. اول هذه الاسباب ان محمود خليل راشد عندما كان فى باريس قال لها انه اراد ان يصور بعض الشوارع القذرة فى العاصمة الفرنسية ، وثانيها رأيه فى ان فيلم «قبله فى الصحراء» اخراج ابراهيم لاما يشوه صوره مصر وصوره العربى بنقل هذه الصوره عن الافلام الغربيه ، وثالثها انه كان يسعى الى «المنفعة العامة» ، واخيرا انه كان لا يفصل بين الدين والاخلاق.

اننا لا نعرف من كل ما توفر من وثائق متى وكيف سافر راشد الى باريس . والرغبة فى تصوير شوارع قذره فى باريس لا تعنى الا مزيد من «التماس» مع الدائرة حيث تفترض «أعجوبة» وجود شوارع قذره فى باريس ، بينما ذلك امر عادى تماما. وهذا الرأى فى «قبله فى الصحراء» كان رأى اغلب من كتبوا عن الفيلم وقت عرضه. اما السعى الى المنفعة العامة فهى فضيله اخلاقيه محموده ، ولكنها لا تدل ، على خصوصيه فكريه معينه ، وكذلك عدم الفصل بين العلم والدين والاخلاق.

والاشاره الى الدين هنا مقحمه تماما حيث لايوجد فى كل ما كتب راشد اشارات دينيه واضحه ، مثل الاستشهاد بآيات من القرآن الكريم مثلا ، أو تخصيص احد الكتب عن تاريخ الاسلام ، أو قصص الانبياء ، أو ماشابه ذلك . ولكنه التعسف الفكرى الذى وصل الى حد اعتبار التأثر العادى بالسينما الامريكية محاولة لصنع الايقونه الخاصه ضد الايقونه الغربيه.

● ● ●

الفصل الثالث

فيلم «عايدة»
اخراج احمد بدرخان
(١٩٤٢)

قام بترميم الفيلم صندوق التنمية الثقافية (١٩٩٢)

مدخل :

اهمية فيلم «عايدة»

١ – احمد بدرخان وام كلثوم

٢ – قصة الفيلم

٣ – تقييم الفيلم

ترجع أهمية فيلم «عايده» الذى تم انتاجه وعرضه عام ١٩٤٢ الى انه يتضمن اول وآخر محاولة حتى الآن لصنع اوبريت عربى عن اوبرا عايده وهى اوبرا مصرية من حيث موضوعها وانتاجها حيث دفع الخديوى اسماعيل ثمن تأليفها (١٥٠ جنيها ذهبيا) لمؤلفها الموسيقار الايطالى العظيم جوزيبى فيردى لتعرض حفل افتتاح قناة السويس بدار الاوبرا بالقاهرة عام ١٨٦٩.

– ١ –

كان فيلم «عايدة» الفيلم الثامن لمخرجه احمد بدرخان (١٨ أكتوبر ١٩٠٩ – ٢٣ اغسطس ١٩٦٩) بعد «نشيد الامل» ١٩٣٧، و «شئ من لاشئ» ١٩٣٨، و «دنانير» و «حياة الظلام» و «انتصار الشباب» ١٩٤٠، و «عاصفة على الريف» ١٩٤١، و «على مسرح الحياة» ١٩٤٢. وكان الفيلم الرابع من افلام ام كلثوم (٤ مايو ١٩٠٤ – ٣ فبراير ١٩٧٥) والتى لا يتجاوز عددها ستة افلام هى «وداد» اخراج فرتيز كرامب ١٩٣٦، و «نشيد الامل» و «دنانير» و «عايدة» اخراج بدرخان، و «سلامه» ١٩٤٥ اخراج توجو مزراحى، و«فاطمة» ١٩٤٧ اخراج بدرخان.

لم يكن «عايدة» اذن الفيلم الاول للمغنية الكبيرة، وانما سبقته ثلاثة افلام، ولم يكن الفيلم الاول لمخرجه الكبير، وانما سبقته سبعة افلام، بل ولم يكن الفيلم الاول الذى يجمع بينهما، وانما الفيلم الثالث، ومع ذلك فقد فشل الفيلم على كافة المستويات وحتى اغانى ام كلثوم السته فى الفيلم، ومنها اغنيتان مع ابراهيم حموده تعتبر من اغانيها غير المشهورة. واهمية الفيلم كما ذكرنا ترجع الى اوبريت «عايدة» ولكن حتى هذا الاوبريت تعرض للحذف بعد عرض الفيلم، وبقى منه اقل

من ربع زمنه الاصلى بمقارنة ما يعرض بالنص المنشور فى كتاب «النصوص الكاملة لجميع اغانى ام كلثوم »اعداد خليل المصرى ومحمود كامل ومراجعة احمد شفيق ابو عوف والصادر عام ١٩٧٥ ، وفى كتيب دعاية الفيلم.

كتب قصة فيلم «عايده» عبد الوارث عسر ، وكتب السيناريو والحوار فتوح نشاطى وعباس يونس وقام بالتصوير محمد عبد العظيم وتصميم المناظر ولى الدين سامح والمونتاج صلاح ابو سيف (كتب فى عناوين الفيلم صلاح سيف) والماكياج حلمى رفلة والموسيقى محمد حسن الشجاعى والميكساج عزيز فاضل واشترك فى تمثيل الادوار ام كلثوم (عايدة) سليمان نجيب (سليمان) عباس فارس (امين) ابراهيم حموده (سامى) عبد الوارث عسر (محمد) مع محمود رضا وعبد الرحمن حمدى (توأم عماد حمدى) وحسن كامل ومارى منيب ونجمة ابراهيم وسامية فهمى وامال زايد وعزيزة بدر ومحمود اسماعيل ورياض القصبجى وفرج النحاس. (فى كتاب «احمد بدرخان» للدكتور عبد المنعم سعد (١٩٧٥) لم يدرس المؤلف فيلم «عايده» وذكر فى الفيلموجرافيا انه سيناريو بدرخان ومونتاج البير نجيب وهى معلومات خاطئة ، وان يحيى شاهين وفردوس حسن اشتركا فى التمثيل بينما اشتركا فى تمثيل اوبريت عايدة فقط ، وجاء ايضا ان – توزيع موسيقى اوبريت عايده لابراهيم حجاج ، بينما قام بالتوزيع الموسيقى ابراهيم حجاج مع عزيز صادق فى الفصل الاول من الاوبريت).

يبلغ عدد اغانى الفيلم ٧ اغانى كلها من تأليف احمد رامى منها ٦ لام كلثوم (القطن ، ويازمان ، ويا فرحة الاحباب تلحين زكريا احمد وفضلت اخبى تلحين رياض السنباطى وعطف حبيبى تلحين محمد القصبجى واحنا احنا وحدنا التى لم يذكر ملحنها فى العناوين ولا فى كتيب الدعاية الخاص بالفيلم) ومن بين هذه الاغانى الست اغنيتان مع ابراهيم حموده (فضلت اخبى واحنا احنا وحدنا) وهو المغنى الوحيد الذى غنت ام كلثوم معه فى كل افلامها. ومن الغريب ان كتاب النصوص الكاملة يستبعد هاتين الاغنيتين اما الاغنية السابعة (سلم على) فهى تلحين وغناء محمد الكحلاوى الذى يغنيها فى بداية الفيلم وترقص امامه على انغامها نبوية مصطفى . واما اوبريت «عايده» فهو من تأليف رامى وينقسم الى فصلين الاول من تلحين القصبجى وتوزيع عزيز صادق وابراهيم حجاج ، والثانى من تلحين السنباطى



تقدم
ام كلثوم
في
عايدة
تصوير
محمد عبد العظيم
الثمن ٣٠ مليما

AL CHARK FILM

presents

OM KOLSOUM

in

AIDA

Price 30 mills.

وتوزيع ابراهيم حجاج. وبينما تقوم ام كلثوم بدور عايده ، يقوم ابراهيم حموده بدور راداميس ، ومنسى فهمى بدور رئيس الكهنه (غناء انطون سليم) ، ويحيى شاهين بدور فرعون مصر (غناء حسن ابو زيد) وفردوس حسن بدور امنريس (غناء فتحية احمد) وفؤاد الرشيدى بدور عمو ناصر (غناء عبد الغنى السيد).

— ٢ —

تقوم ام كلثوم فى الفيلم بدور فتاة فى البكالوريا (الثانوية العامة) تدعى عايده تعيش فى الريف مع والدها محمد افندى (عبد الوارث عسر) ناظر زراعة امين باشا (عباس فارس) وشقيقه سليمان بك (سليمان نجيب) مراقب الفنون الجميلة فى وزارة المعارف. وفى لحظة فرح عايده بالحصول على البكالوريا يقوم احد الاشقياء بقتل والدها انتقاما منه لانه كشف سرقته لبعض قطن الباشا ، ويقوم احد الخفراء بقتل الشقى على الفور. واعترافا من الباشا بفضل محمد افندى يقوم برعاية ابنته ، واعجابا من سليمان بك بجمال صوتها يشجعها على الالتحاق بالمعهد العالى للموسيقى. وتتبادل عايده الحب مع سامى (ابراهيم حموده) ابن الباشا الذى يدرس فى كلية الآداب ، ويهوى الغناء بدوره. ورغم اعتراض الباشا على هذا الحب ، وهذه الهواية ، الا أنه يتراجع عن موقفه عندما يشاهدهما ويسمعهما يغنيان اوبريت عايده فى حفل خاص بدار الاوبرا يحضره وزير المعارف.

— ٣ —

قصة فيلم «عايدة» قصة ضعيفة مثل قصص اغلب الافلام الغنائية فى مصر والعالم ، وخاصة فى السنوات العشر الاولى من تاريخ السينما الناطقة. والمعالجة الدرامية للقصة تقوم على تنميط الشخصيات ، وتكريس الواقع القائم : الباشا المتزمت لانه فى الاصل «رجل عسكرى» والفلاح اللص الشقى وناظر الزراعه المخلص الذى يقتل فداء المحافظة على اموال الباشا ثم الدعوة الى التفاهم الطبقى والاعلاء من شأن الحب والفن فوق كل شئ . ويتسم الاخراج بالضعف ايضا وكذلك الديكور والتصوير والمونتاج ، وعندما تخرج الكاميرا من الاستديو (جامعة القاهرة عند التحاق سامى بكلية الآداب ودار الاوبرا عند غناء اوبريت عايدة) لا يقوم المخرج سوى لقطة واحدة للجامعة من الخارج ، ولقطة واحدة لبناوير الاوبرا من الداخل ، وبذلك يفقد الفيلم المشاهد — الوثائق الذى كان من الممكن ان يضيف الى قيمته.

وشركة افلام الشرق التى انتجت فيلم «عايده» كما جاء فى كتيب الدعاية تأسست اول سبتمبر ١٩٣٦ وبدأت انتاجها بفيلم «نشيد الامل» ثم تعدل تكوينها فى ديسمبر ١٩٣٩ من ابراهيم بك دسوقى اباظة وشقيقة وعبد الحليم محمود الذى اختيرا مديرا لها وهو منتج الفيلم ويذكر الكتيب ان فيلم «عايده» هو ثالث افلام الشركة ، دون ان يذكر الفيلم الثانى ، وان الفيلم بدأ تصويره فى اوائل اكتوبر ١٩٤٢ ، وانتهى فى اوائل ديسمبر من نفس العام .

هناك اذن مجموعة من المثقفين كانت وراء انتاج هذا الفيلم والواضح ان دافعهم الاساسى لانتاجه كان تقديم اوبرا «عايدة» بصوت ام كلثوم من خلال اوبريت مصرى ... وقد نشروا نص الاوبريت فى كتيب الدعاية ، وعن هذا الكتيب نقل واضعوا كتاب «النصوص الكاملة» لوجود نفس الاخطاء المطبعية (مثل يردى بدلا من يرضى) . ودون الاشارة الى ان اكثر من ثلاثة ارباع الاوبريت حذفت من الفيلم بعد عرضه.

يقول صلاح ابو سيف مونتير فيلم «عايده» ان الاوبريت كان عملا رائعا يستغرق ٤٠ دقيقة ، ولكن جمهور السينما رفضه منذ الحفلة الاولى فى العرض الاول ، وانه سمع بأذنيه احد افراد الجمهور يتصور ان كلمة ترى تعنى سجن طره ، ولذلك تم حذف حوالى ٣٠ دقيقة من الاوبريت فى محاولة لانجاح الفيلم. ويقول صلاح ابو سيف ان الحذف قد تم من النيجاتيف الاصلى.

وتقول الدكتوره نعمات احمد فؤاد فى كتابها «ام كلثوم» (الطبعة الثانية عام ١٩٨٣) ان فيلم «عايده» تعرض لهجوم شديد ، ولكن هذا الهجوم « كان يتحاشى ام كلثوم ، وينصب على الاخراج والموضوع والموسيقى التى عابوها بقلة شيوع الطرب فيها ».

وتقول د. نعمات ان الفيلم «تعرض لعدة تعديلات ، واضيفت اليه مناظر وحذفت مناظر كما اضيفت اليه بعض الاغانى الجديدة . واختصرت شركة افلام الشرق من زمن الاوبرا (تقصد الاوبريت) ثم عادت الشركة الحائرة فعدلت التعديل بحذف بعض التفاصيل ».

ويقول صلاح ابو سيف انه يذكر ما حذف من الاوبريت ، ولكنه لا يذكر انه قد تمت اضافة اغانى جديدة الى الفيلم. ومن واقع مشاهدة الفيلم يمكن تصور ان اغنية الكحلاوى مع رقص نبوية مصطفى فى البداية قد اضيفت بعد العرض الاول لانه ليس من المعقول ان تكون اول اغنية فى فيلم تغنى فيه ام كلثوم للكحلاوى او غيره .. ويمكن تصور ان الاغنية الاخيرة (احنا احنا وحدنا) قد اضيفت الى الفيلم ايضا لانها الاغنية الوحيدة التى لا يذكر اسم ملحنها فى العناوين ، ولا فى كتيب الدعاية ، ولان من الصعب ان تكون من تأليف احمد رامى ، ومن فقراتها : الفقير له الفقيره والغنية للغنى / غلطانين / ده العز كله / يسكن القلب الهنى. فهذه الكلمات ليست فى المستوى العام للاغانى التى كانت يؤلفها رامى ، بل وكذلك اغنية الكحلاوى التى لا تعدو كلمات الاغنية الشعبية المعروفة. وقد ذكر فى عناوين الفيلم فيما يتعلق بتأليف الاغانى انها من وضع احمد رامى دون تحديد الاغانى مما يعنى ان من الممكن ان يكون مؤلف آخر غير رامى هو الذى قام بتأليف الاغنيتين المضافتين.

ويقول صلاح ابو سيف ان الفيلم كان ينتهى بأوبريت عايده. ويرجح صحة هذا القول ان النهاية المعتادة فى الافلام الغنائية هى تقديم اهم الاغنيات واطولها ، او اوبريت مثل اوبريتات فريد الاطرش فى نهايات العديد من افلامه.

لقد تم تشويه عمل تجريبى رائد ، وهو اوبريت عايده ، بقصد انقاذ الفيلم من الفشل الجماهيرى ، فكانت النتيجة تشويه العمل ، وعدم الحصول على النجاح الجماهيرى فى نفس الوقت. ولعلنا فى يوم ما نعثر على ما حذف من الاوبريت (نيجاتيف او بوزتيف) . ولا تقولوا عن اى فيلم انه مفقود حتى تنتهوا من البحث عنه ، ولا نهاية للبحث عن اى فيلم.

●●●

الفصل الرابع

فيلم « نمره ٦ »
اخراج صلاح ابو سيف
(١٩٤٢)

قام بترميم الفيلم صندوق التنمية الثقافية (١٩٩٢)

مدخل :

صندوق التنمية الثقافية واعادة اكتشاف تاريخ السينما

١ – صلاح ابو سيف يكشف عن فيلمه

٢ – قصة الفيلم

٣ – تقييم الفيلم



تحت شعار «اعادة اكتشاف تاريخ السينما» عرض المهرجان القومى الثانى للافلام الروائية ليلة الأفتتاح يوم ١٦ فبراير١٩٩٢ فى دار الاوبرا المصرية الفيلم القصصى «نمرة ٦» اخراج صلاح أبو سيف ، والفيلم الروائى «عايده» اخراج احمد بدرخان ، وذلك بمناسبة مرور ٥٠ سنة على انتاج الفيلمين.

ويعرف الجمهور فيلم «عايده» من خلال التليفزيون والفيديو ولكن كانت هذه اول مرة من ٥٠ سنة يعرض فيها «نمره ٦» (٢٥ دقيقة) وهو بمثابة فيلم تخرج صلاح ابو سيف من ستديو مصر. فقد عمل المخرج الكبير فى المونتاج قبل الاخراج ، وكما يتخرج الطالب فى معهد السينما باخراج فيلم قصير كان من تقاليد ستديو مصر ان يقوم المخرج باخراج فيلم قصير قبل أن يحصل على فرصة اخراج فيلم طويل.

-١-

لم يكتشف أحد فيلم «نمره ٦» فقد كشف عنه صلاح أبو سيف بنفسه ، وقدمه الى المهرجان من مكتبته الخاصة. وقد سألته عن سر عدم عرض الفيلم طوال نصف قرن وعدم الاشارة اليه فى قوائم افلامه فقال ان بعض القوائم تشير اليه باسم «العمر واحد» وهو العنوان الأصلى. وقال أبو سيف أن الفيلم انتج فى ١٥ يوما ليعرض مع فيلم «قضية اليوم» عام ١٩٤٢ ، ولكن الرقابة منعت الفيلم بدعوى انه قد يثير غضب الأطباء ، فتم تغيير العنوان واقناع الرقابه بعرضه. اما سبب عدم عرضه بعد ذلك فيرجع الى قلة الاهتمام العام بعرض الأفلام القصيرة فى مصر . وبسؤال المخرج ان كان «نمرة ٦» أول أفلام اسماعيل ياسين قال انه لا يستطيع ان يتذكر بدقة ، ولكن المؤكد أنه كان فى بداياته.

«نمره ٦» الذى يبلغ طوله ٢٤٩ مترا من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما تأليف واخراج صلاح أبو سيف مدير التصوير احمد خورشيد المصور عبد الله ياقوت مصمم المناظر ولى الدين سامح مونتاج اميل بحرى مكساج قدرى محمود ماكياج أنور المحمودى انتاج اندريه فينيو وعبد الحميد زكى تمثيل اسماعيل ياسين وحسن كامل واحمد الحداد ولطفى الحكيم ومحمد راغب وفؤاد منيب ويتضمن مونولوجاً بعنوان «آه يانى» تأليف أبو السعود الابيارى وتلحين محمود الشريف (كتب فى العناوين محمود شريف).

وراء الكاميرا اذن فى أول أفلام صلاح أبو سيف القصيرة ثلاثة من عمالقة الفن السينمائى فى تاريخ السينما المصرية وهم أحمد خورشيد وولى الدين سامح وأميل بحرى ، فضلا عن اندريه فينيو وعبد الحميد زكى فى مجال الانتاج ، وأبو السعود الابيارى ومحمود الشريف فى تأليف وتلحين الأغانى والمونولوجات. ومن الملاحظ ان المونولوج هو الشكل الفنى الذى بدأ به اسماعيل ياسين حياته الفنية فى المسارح والملاهى ، ولذلك فوجود مونولوج فى الفيلم كان استغلالا لنجاحه فى هذا الشكل (طرحت مونولوجات اسماعيل ياسين فى شريط صوتى لأول مرة عام ١٩٩١).

– ٢ –

يبدأ الفيلم فى مقهى بالقاهرة حيث يتحدث اسماعيل افندى (اسماعيل ياسين) مع رجل من الريف يشكو المرض ، وفجأة يسقط المريض على الارض فيتجمع رواد المقهى حوله ، ويهتف اسماعيل طالباً دكتور ، وهنا يتقدم أحد رواد المقهى (لطفى الحكيم) ويقرر انه طبيب ويكشف على المريض ويعلن انه توفى . يصرخ اسماعيل قائلا كيف سيعود بالجثمان الى الفيوم وهو لا يملك ما يكفى من المال ، فيتطوع الطبيب ويدفع جنيها ، ويقول أن «اولاد الحلال كثير» ، فيبدأ رواد المقهى فى التبرع لاسماعيل افندى. وفى داخل السيارة نرى الجثمان مغطى بين اسماعيل من ناحية والطبيب من ناحية أخرى ، وعندما يختلفان على المبلغ يكشف ثالثهما عن وجهه ويطلب نصيبه ، وهنا ندرك انهم ثلاثه من النصابين الذين يستغلون شهامة الناس ورابعهم سائق السيارة .

وفى المشهد الثالث تتكرر الخدعة ، ولكن صلاح أبو سيف لا يكرر المشهد وانما بدايته فقط ، فما أن يبدأ المريض بالشكوى حتى يتطلع اسماعيل الى الكاميرا ، ويقول كفاية كده ماهم عارفين الباقى (يقصد المشاهدين) . واثناء جمع الأموال يشكو «الميت» من أن احدهم يضغط بقدمه على يده سهوا ، ويرفض تبرع احدهم بريال فضه ويقول انه نمره ٦ (أى مزور ، وهو التعبير الشعبى الشائع انذاك عن الأموال الفضيه المزوره كما يقول صلاح أبو سيف).

وأثناء جمع الأموال يأتى رجل عجوز وقور (حسن كامل) ويقول ان الميت هو ابنه ، فيتصور اسماعيل انه نصاب مثلهم ويدعوه للانصراف مقابل مبلغ من المال ، ولكن حسن بك يوضح ان ابنه مات فى الغربه فى باريس وهو يدرس ، ولذلك يريد أن يدفن الميت اكراما لروح ابنه الذى لم يدفنه. وازاء اصرار حسن بك يستسلم النصابون الثلاثة. وهنا ننتقل الى ديكور حجرة نوم فى المنزل الريفى للبك حيث نرى الميت على الفراش واسماعيل يطلب طعاما من صاحب المنزل.

يقوم «الميت» من فراشه منزعجا مما يدور حوله ويطلب الذهاب الى الحمام ، وان يستلقى اسماعيل مكانه. وعندما يأتى الخادم حاملا الطعام لا يجد أحدا ، فيضع الطعام ويتقدم نحو الفراش مرتعدا ، ولكنه عندما يلمح خاتما فى اصبع اسماعيل يحاول سرقته ، وامام صعوبة استخراج الخاتم يحاول الخادم قطع الأصبع بسكين فلا يجد اسماعيل بدا من المقاومة ، فيصعق الخادم من الخوف ، ويفر مفزوعا. وبينما يستقبل حسن بك الحانوتية فى الخارج ، يقوم اسماعيل داخل الحجرة بتشغيل الجرامفون ، ويغنى مونولوج آه يانى يالى توفيت عميانى وهو مونولوج غريب عن الموت يتحدث عن «الغربه جوه التربة» والحساب والعقاب فى العالم الأخر ، وينتهى باسماعيل ينظر الى الكاميرا (اى الى المشاهدين) ويقول «لما اتوفى ياحضرات اعملوا زفه ياحضرات) .

ويدخل حسن بك الى الحجرة ، ويتحدث مع اسماعيل الميت ، وعندما يكتشف انه حى يخرج ويتحدث فى الامر مع شابين من عائلته يدركان على الفور ان الرجل العجوز قد وقع ضحية مجموعة من النصابين . وامام فراش الميت يتبادل الشابان الحوار على انهما فى كلية الطب وسوف يقوما بتشريح الجثة ، فيعترف اسماعيل انه

حى . وما أن يخرج الشابان لابلاغ الشرطة حتى يأتى زميلا اسماعيل ويدعواه للهرب معهما من الشرفة ، وبينما يستعدون للقفز الى الحديقة يتم القبض عليهم.

-٣-

فى اعتقادى ان تناول الفيلم للموت وما يتعلق بتقاليد الدفن الى جانب مونولوج ما بعد الموت هو السبب الذى دفع الرقابة الى منع الفيلم وليس خشية غضب الاطباء لان الطبيب ليس طبيبا حقيقيا ، وانما نصابا يدعى ذلك وقد صدرت تعليمات الرقابة عام ١٩٤٧ بعد ذلك تنص صراحة على منع كل ما يتعلق بالموت ، ولكن هذه التعليمات المأخوذة عن ما يعرف بميثاق هايز الذى صدر فى هوليود عام ١٩٣٣والتى طبقت فى مصر منذ النصف الثانى من الثلاثينات ، وقبل صدورها رسميا فى تعليمات الرقابه المصريه عام ١٩٤٧ . وفى اعتقادى ايضا أن تناول الفيلم للموت هو السبب فى عدم عرضه طوال نصف قرن منذ عرضه الاول عام ١٩٤٢ ، فالجمهور بصفة عامة ، والجمهور المصرى بصفة خاصة لا يستطيع استساغة الحديث الساخر عن الموت.

ولكن تناول الموت فى «نمره ٦» يعكس من ناحية أخرى شجاعة صلاح أبو سيف الادبية ، وعدم تردده فى تناول الموضوعات الصعبة ، والمحرمات الممنوعة منذ أول افلامه ، وهى سمه رئيسية من سمات ما عرف بعد ذلك بواقعية صلاح أبو سيف .

والفيلم تجربة أولى بكل معنى الكلمة لان به العديد من الأخطاء التكنيكية ، والعديد من الأفكار التجريبية فى نفس الوقت . وأوضح اخطاء الاخراج تبدو فى عدم استخدام مكساج الصوت استخداما صحيحا فى اللقطات التى يتحدث فيها «الميت» وهو قابع اسفل رواد المقهى ، وعدم استخدام المونتاج استخداما صحيحا فى اللقطات التى يتحدث فيها حسن بك مع «الميت» ويدرك أنه ليس ميتا ، والمسافة الزمنية بين خروج الشابين من حجره النوم واستدعاء الشرطة والقبض على النصابين .

ولكن «نمره ٦» كما يكشف عن جرأة صلاح ابو سيف يكشف ايضا عن براعته فى اختيار الممثلين للادوار المناسبة سواء الادوار الرئيسية أم الثانوية ، وتمرده على افكار الاخراج السائدة والذى يبدو فى حديث بطله اسماعيل أفندى الى

الجمهور مباشرة بالتطلع فى عين الكاميرا مرتين (عند تكرار خدعة النصب ، وفى نهاية المونولوج) ، وفى استخدام اللقطة النيجاتيف عند اكتشاف الخادم ان الميت يتحرك للتعبير عن رعبة الشديد من وجهة نظر موضوعية (وجهة نظر المخرج) .

●●●

الفصل الخامس

قراءه فى اوراق
احمد كامل مرسى
(١٩٠٩ ـ ١٩٨٧)

مدخل :

العثور على الأوراق

١ – رحلة الجزائر

٢ – بورسعيد

٣ – موضوعات للأفلام التسجيلية

٤ – اللجان والصداقة

٥ – الفن والسياسة

٦ – تتيان وحسين رياض

٧ – العشرينات

٨ – الاحلام

٩ – اليوميات والمذكرات

١٠ – من يوميات عام ١٩٥٦

١١ – من يوميات عام ١٩٣٢



عندما توفى المخرج والناقد أحمد كامل مرسى ، نشرت اكثر من مرة اطالب وزارة الثقافة فى مصر بانقاذ مكتبة الراحل الكبير من عبث العابثين . وذات يوم بعد مرور عدة اشهر ، قال لى صديقى المخرج رأفت الميهى ان مكتبة أحمد كامل مرسى تباع على «سور السيدة» ، فذهبت معه الى هناك .

وعند السور المقام فى قلب الميدان ، وجدنا صفوف الكتب التى كنا دائما نجتمع مع أحمد كامل مرسى وهى حولنا ، وقال لى البائع الشاب : «انت فلان .. لقد وجدت اكثر من مائة كتاب مهداة منك .. ومن الواضح ان صلة قوية كانت تربطك بالاستاذ الراحل ، ولذلك اهديك هذه الاوراق» .

وكانت المفاجأة ..

مجموعة اوراق مختلفة الاحجام والاشكال عليها كتابات بخط الاستاذ الذى رحل .. اوراق صغيرة جدا ، واخرى كبيرة جدا ، واوراق من يوميات مكتب ، ويوميات سنوية . وعندما عدت الى منزلى قرأت هذه الاوراق وتعجبت كثيرا . لقد عرفت أحمد كامل مرسى نحو ربع قرن من الزمان ، وكنت اتصور انه انسان دقيق جدا ، كان كل شئ فى منزله له موضعه الذى لا يتغير ، وكان كل شئ فى حياته يسير على نحو منتظم مثل دوران الارض ، ولكن هذه الاوراق تكشف عن شخصية أخرى تماما لازمت الراحل الكبير فى حياته : انها اوراق مضطربة ، وغير مؤرخة فى بعض الاحيان ، مثل اوراق شاعر كلما جاءه شيطان الشعر كتب على اى شئ يجده امامه ، ولعل هذا مايفسر لماذا لم يصدر أحمد كامل مرسى اى كتاب فى حياته ، على الرغم من ان لديه مئات المقالات والدراسات والابحاث المنشورة وربما لديه مثلها

مخطوطات لم تنشر ، هذه اذا شخصيته الحقيقية التى كانت تختبئ وراء الدقة الشديدة فى امور الحياة اليومية ، او لعله بهذه الدقة كان يقاوم الغليان العاطفى الذى يشعر به داخله ، والذى يجعله يعبر عن نفسه بهذه الطريقة .

انني لا اتحدث عن اوراق مضطربة بفعل الفوضى بمعنى انها كانت مرتبة على نحو ما ، ثم اضطربت نتيجة اخلاء الشقة التى كان يقيم فيها عند وفاته ، فالاضطراب ليس فى ترتيب الاوراق ، وانما فى كل ورقة على حدة ، فهناك سطور فى بداية هذه الورقة ، واخرى على جانب تلك ، وثالثة فى الوسط . وقد تكون هناك علاقات بين هذه المجموعة من السطور ومجموعة اخرى وقد لاتكون ، ولذلك سوف اعرض لهذه الاوراق دون ترتيب ما منطقى ، فهى لاتكشف عن ابعاد جديدة فى شخصية فنان وناقد له مكانته فى السينما العربية فقط ، ولكنها تكشف ايضا عن ملامح العصور التى عاشها هذا الفنان الناقد .

(١) رحلة الجزائر :

على ورقة كبيرة ، كتب أحمد كامل مرسى عن رحلته إلى الجزائر السطور التالية:

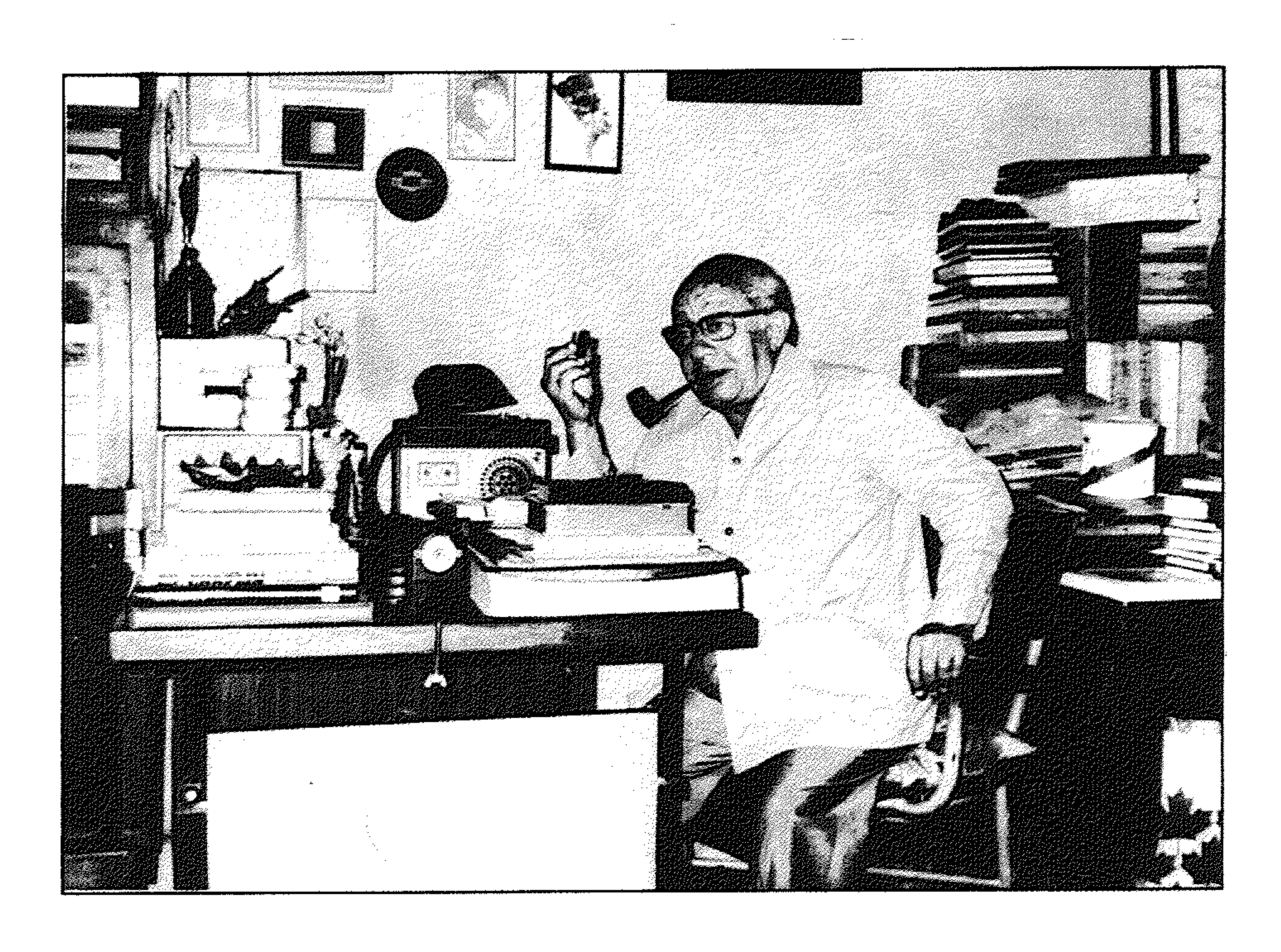
«يكتبون المؤساسة بدلا من المؤسسة ، وممنوع الوقوف فى الطريق وجنوبه وهم يقصدون جوانبه ، وعسكرى المرور يوقف سيارتنا لكى يركب الضابط معنا ، ولكن آذان الصلاة كما هو بالعربية الصحيحة» .

(٢) بور سعيد :

وبخط دقيق دون شطب اى كلمة على ورقة نتيجة يومية صغيرة مطبوع عليها ١٧ (ابريل) ١٩٧٩ كتب :

«الفلوس تفسد حياة الانسان ، وتفسد حياة المدن ايضا ، فالمدن تبدو فى احيان كثيرة كالانسان والانسان عندما تكثر بين يديه الفلوس يتغير تماما كل شئ فيه .. سلوكه وتصرفاته واخلاقه بل وحتى شكله ..

وكذلك المدن .. وهذا ما حدث لبور سعيد .. امتلأت جيوبها وشوارعها ومحلاتها



احمد كامل مرسى فى غرفة المكتب بمنزله



احمد كامل مرسى بين سيسيل دى ميل وسعيد الشيخ فى حفل استقبال دى ميل عند حضوره إلى مصر لتصوير «الوصايا العشر»

بالنقود فتغيرت عاداتها واخلاقياتها وتصرفاتها وشكلها وتحولت إلى سوق كبير لاترى فيه سوى «البضاعه» ولاتسمع فيه سوى لغة الفلوس .. لقد غزت الفلوس حياة بور سعيد لتحولها إلى فوضى .. فوضى اقتصادية واجتماعية واخلاقية وصحية .. فقدت الحياة والهدوء والنظافة والراحة ، وكسبت البضائع والمكاسب والزحام والاموال وبيع الذمم فى الاسواق» .

(٣) موضوعات للافلام التسجيلية :

(١) عامل يعمل طوال الليل فى مطبعة جريدة يومية لتصدر الجريدة فى الصباح .

(٢) حياة موظف فى يوم .

(٣) حياة طالب فى يوم .

(٤) حياة فلاح فى يوم .

(٥) حياة عامل فى يوم .

(٦) جامع القمامة .

(٧) راعى الاغنام .

(٨) موزع البريد .

(٩) بائع الصحف .

(١٠) رجل الأسعاف .

(١١) صائد الاسماك .

(١٢) صانع الفخار .

(١٣) حياة البدو.

(١٤) الطباخ فى المطعم .

(١٥) عامل التليفون .

(١٦) بائع اللبن .

(٤) اللجان والصداقة :

وعلى ورقة نتيجة اخرى مؤرخة فى ٢٣ (ابريل) ١٩٧٩ ، كتب : «لجان بعد لجان ومناقشات بعد مناقشات واقتراحات وقرارات وتوصيات . لكن كلها محبوسة فى درج من الادراج .. فهى قرارات مع ايقاف التنفيذ ...اجتماعات ثم لا شئ ...وفى الورقة نفسها :

«الحب هو اندماج مخلوقين فى حيز ضيق وفى دائرة معلومة .. اما الصداقة فاندماج مخلوقين فى اوسع افق ممكن » الباحث الفرنسى البيرسيرلانك .

(٥) الفن والسياسة :

وبقلم الرصاص على نصف ورقة فلوسكاب كتب :

«تسللت المذاهب السياسية والحزبية الى مجالات الادب والفن .. حلت فى البداية محل الضيف ثم تمادت وسيطرت وتملكت الاصول والاتجاهات ففسد الادب وانحط الفن .. لا مانع من وجود السياسة بمقدار لكن أن تغزو وتكون هى الاساس فهو امر مرفوض» .

(٦) تتيان وحسين رياض :

وعلى ورقة بيضاء مستطيلة ذات حجم خاص جدا تتوالى السطور ، وكأنها لوحة سيريالية على النحو التالى :

«يذكر تاريخ الفن ان الرسام تتيان ظل يمارس فنه حتى بلغ ٩٩ من عمره «حسين رياض» يعتقد ان المسرح المصرى اصيب بأكبر ضربة بسبب العداء التقليدى الذى قام بين يوسف وهبى وزكى طليمات ..« الفن تجميل للحياة ، والحياة بلا فن تبدو ثقيلة وكئيبة وقبيحة» . قال يوليوس قيصر فى مسرحية «شكسبير» احذروا هذا الرجل .. انه لايحب الموسيقى « اضاعونى واى فتى اضاعوا» . قول لاحد الشعراء

القدامى . «ماذا يفعل المرء حين تتقلب به الدنيا ، حتى يرهقه منها ماكان يمتعه » . فى قلب الشيخ زكريا ايمان الاولياء . قال سامى الشوا وهو المسيحى : لاتخشوا على الموسيقى العربية شيئا ، فانها باقية مادام القرآن باقيا . ان سلسلة الاغانى الداعرة التى انتشرت فى العشرينات كان مصدرها الرئيسى «فضيلة» الشيخ يونس القاضى . زكريا احمد هو الامتداد الطبيعى لسيد درويش . لحن زكريا احمد لعلى الكسار اكثر من ثلاثين اوبريت كان اولها (الطمبورة) . «قليل من الزهد يجدى فى الفن ، ولكن كثرة فى الزهد قاتلة لمستقبل الفنان» .

«مات بيرم التونسى وبعده بأربعين يوما مات زكريا . صدر العدد الاول من مجلة (المسلة) لبيرم التونسى فى ١٦ صفحة يوم ٤ (مايو) ١٩١٩.

هل كان الراحل يقرأ ويسجل خواطره اثناء القراءة الى جانب بعض المعلومات التى تلفت نظره فيما يقرأه ؟؟ لعل هذا هو التفسير الوحيد لطريقة كتابة هذه الورقة.

(٧) العشرينات :

كتب احمد كامل مرسى :

«بدأت النهضة المسرحية مع طلائع القرن العشرين متمثلة فى فرق سليم النقاش ويوسف خياط وسليمان القرداحى والقبانى واسكندر فرح وجورج ابيض ونقولا مصابنى وسليم وامين عطا الله . كان التنافس على القمة قائما بين ام كلثوم ومنيرة المهدية وبين محمد عبد الوهاب وحامد مرسى .

«كان لواء النقد معقودا للاستاذ محمد اسعد لطفى وحلمى الحكيم ومحمد على حماد وسعيد عبده ومحمد شكرى ومحمد محمد، (وكان يوقع باسم سوفلير) ومحمد التابعى (كان يوقع باسم حندس) ، وحبيب جاماتى وجمال الدين حافظ عوض وحنفى مرسى (الاحنف) ومحمد عبد المجيد حلمى وقد قضى عليه حبه لمارى منصور لامنيرة المهدية كما يقول سامى الشوا فى مذكراته.

(٨) الاحلام :

ويكتب احمد كامل مرسى وضعا تفصيليا لبعض احلامه من الواضح أنها كتبت

فور الاستيقاظ من النوم . وفى احدى الاوراق ، وصف لحلم مرض فيه طبيبه الخاص الدكتور جمال بحيرى .. يعلق عليه فى نهاية الورقة :

«حلم عابر كئيب فى الساعة الثالثة من صباح يوم ١٠ / ٦ / ١٩٨٢» .

(٩) اليوميات والمذكرات :

وتدل بعض اوراق احمد كامل مرسى على انه كان دائما يفكر فى تسجيل يومياته وكتابة مذكراته ، بل وكان يبدأ احيانا ، ولكنه لم يحقق ابدا ما كان يفكر فيه لضيق الوقت ، او ضيق النفس .

تحت عنوان «قصة حياتى» يكتب فى ورقة كشكول اقتراحات بعناوين مختلفة» فى هذا الاسبوع :

تجربتى فى الصحافة

تجربتى فى الصحافة

تجربتى فى الاذاعة

تجربتى فى السينما

تجربتى فى المسرح

تجربتى فى الحياة

تجربتى فى الحب

تجربتى فى ..... الى اخره» .

ويستطرد :

«وكل هذا يتعرض لفقرة من فقرات قصة حياتى على ان تكتب كل مرحلة من هذه المراحل فى كتاب قائم بذاته من الكتب الصغيرة الحجم لسهولة طبعها وتوزيعها وقلة مصاريفها» .

وفي اوراق من يوميات سنوية تحت عنوان «لقطات» كتب : «هذه افكار وذكريات خاطفة وتأملات هي صور واحداث وقعت في الماضي لارابط لها ، مع بعض الاشخاص والمعارف والاصدقاء ، وانما اذكرها على عجل من دون زخرفة او تنميق رغبة في تسجيلها مجرد التسجيل وقد تصلح بعد هذا للطبع والنشر وبدأت في تسجيل هذه الصور والتأملات في ١٣ (يناير) ١٩٦٦» .

ولكن اللقطات تقتصر على اللقطة التالية فقط :

«ثلاثة من الفنانين الذين يعملون في الميدان الفني ، تقابلت معهم منذ ثلاثين عاما ، على وجه التقريب ، وهم يدرسون في مرحلة الدراسة الثانوية ، وذلك في الفترة التي كنت اقوم فيها بمهمة التدريب في الفرق التمثيلية اللمدرسية تبع ادارة المسرح القومي او التفتيش المسرحي ، لست اذكر على وجه التحديد وقد انشأه الاستاذ زكي طليمات بعد غلق ابواب معهد التمثيل .

وهؤلاء الثلاثة هم : —

(١) احمد اباظه في مدرسة حلوان الثانوية وكانت المسرحية المقررة هي «يوليوس قيصر» .

(٢) عز الدين ذو الفقار في مدرسة القبة الثانوية ، وكانت المسرحية المقررة هي «مجنون ليلى» .

(٣) كمال حسين في مدرسة فؤاد الاول بالعباسية وكانت المسرحية المقررة هي «احمس او طرد الهكسوس» .

كانوا طلبة صغار السن ، حديثوا العهد بالحياة والفن ، وقد واظبوا على اتباع هوايتهم حتى تألق كل منهم في الحقول الفنية المختلفة : مسرح واذاعة وتليفزيون وسينما . احمد اباظه مازال يحتفظ بصفة الممثل في هذه الميادين . عز الدين ذو الفقار عمل كمساعد مخرج واخراج عدة افلام ناجحة وانتج وتزوج من فاتن حمامه ولمع نجمه كمخرج ، وعانى من المرض ومات رحمه الله ، وكان يبادلني حبا بحب ووفاء بوفاء ، وفقدت بموته صديقا عزيزا واخا مخلصا ، ولكن هي المقادير وهذه هي

سنة الحياة «ميلاد ثم موت» . كمال حسين عمل فترة طويلة كممثل وسافر فى السنوات الاخيرة الى لندن للدراسة العاجلة وجمع بين مهنة التمثيل ومهنة الاخراج ، واخرج اكثر من مسرحية ، ولكن لم اشهدمنها اى واحدة ، وقيل انه مخرج ناجح ودقيق وهادئ ، ومن اهم مسرحياته «رصاصة فى القلب» .

من يوميات احمد كامل مرسى عام ١٩٥٦ :

السبت ١٤ (يناير) ١٩٥٦ :

الساعة ١٠ صباحا من البيت الى روز اليوسف وفى ١١,٣٠ من روزاليوسف الى الاذاعة ، قابلت شعبان (بابا شارو) والسيد بدير وانور المشرى .

تحدثت الى انور عن ممدوح اباظة ومهمة العمل فى معهد التمثيل . عدت فى الساعة ٣ الى روز اليوسف وتناولت طعام الغذاء فى بيت مع السيدة روز اليوسف ومديحة ، واسترحت قليلا هناك وفى ٥,٣٠ ذهبت الى معهد الفن الحديث (يقصد متحف الفن الحديث) محاضرة عثمان العنتبلى . قابلت هناك نبيلة ومحمد فتحى وصلاح ابو سيف وكمال الملاخ وعبد القادر وحسن التلمسانى ولطفى نور الدين .. الى اخره .. ذهبت الى نادى خريجى قسم اللغة الانجليزية حيث تقابلت مع محمد ابو يوسف وتوفيق صالح وصلاح التهامى ، وتناقشنا فى موضوع التعبيرات الفنية الخاصة بلجنة نشر الثقافة السينمائية .

الخميس ٢٠ (سبتمبر) ١٩٥٦ :

اجتماع السيد بدير فى مكتبه بالاذاعة ٣٠و١٠ بجماعة الممثلين من خريجى المعهد ، الزرقانى – الطوخى – علوان – وتقديم شكواهم وطلباتهم . الحديث فى فكرة الفرقة الاذاعية للتمثيل ، حضور المخرجين ثم عرض العمل فى الدورة المقبلة ، وضرورة مراعاة الميزانية ، وضغطها ، وعرض الافكار الجديدة للفترة التى تبدأ فى (يناير) المقبل ..

مررت على ابتكمان (مخرج ومنتج وموزع معروف – المحرر) وشكواه المرة من الضغط فى السوق الفنية والتجارية وسوء الحال فى كل النواحى المالية ، ثم تقابلت

مع الزرقانى فى مطعم الفول وشربت القهوة مع النحاس فى الحرية (اسم لمقهى معروف - المحرر) وعدت الى البيت مع احمد راضى .

فى الاتوبيس تقابلت مع فوزية مهران (كاتبه معروفة فى روز اليوسف - المحرر) وعرجنا الحديث على «الفجر» (مجلة كانت تصدر يومذاك - المحرر) وروز اليوسف .

فى المساء بعد الغروب ذهبت الى «الفجر» ... لم اجد سوى سعد لبيب .. لم يحضر احد من المهمين : حمروش - العالم - منير - القصاص .

ذهبت الى محمود الخادم (شقيق سعد الخادم المؤرخ الفنى المعروف - المحرر) ثم تناولنا الطعام فى البيت مع الاولاد وقام محمود بمهمة التوصيل .

من يوميات احمد كامل مرسى عام ١٩٣٢ :

السبت ٢ (يناير) ١٩٣٢ :

قال العقاد : ان الذى يتابع هتلر فى تقدمه فيقول انه منتصر هو انسان لايرى . انه يلمس الاشياء بعينيه فقط .. انه انسان ينظر ولكن لايرى ..... ان البصر يقول ان هتلر سوف يهزم العالم كله ، ولكن البصيرة تؤكد ان هذا مستحيل .

الاثنين (فبراير) ١٩٣٢ :

حضرت اليوم محاضرة الدكتور طه حسين عن الشعر التمثيلى فى الادب العربى الحديث وقد ازدحمت المقاعد من قبل الميعاد بما يقرب الساعة ، ومن مظاهر الحداثة والتجديد ان حضرت الاوانس من طالبات الجامعة وبعض السيدات من المتأدبات وجميل هذا والله ..

اختلاط الجنسين فى المجتمعات العامة وقاعات المحاضرات وكليات العلم والادب ، لايقوم الوطن ويتقدم ويحصل على ماينبغى من مجد وعز الا على ساعدين لهما من القوة الشئ الكثير ، فاذا اردنا نصرا للوطن وجب علينا الاهتمام والعناية بهذين الساعدين سويا ، لانفضل احدهما على الاخر والا بقينا على مانحن فيه من المذلة والانحطاط الفكرى والاستعمارى ، وهذان الساعدان هما المرأة والرجل .. الفتاة

والفتى .. ولايكون اهتماما بهما الا بالمجتمعات والمحاضرات والمناظرات وماشابه ذلك من ضروب الثقافة العامة . وان الدكتور طه حسين ليعمل مجدا على ابداع هذه الفكرة وتركيزها فى عقول الناشئين وتثبيتها فى نفوس الطالبين للعلم والادب لانفسهم والفوز والمجد لاوطانهم . جزاك الله كل خير يادكتور على ماتبديه كل يوم واخر من اصلاحات وافكار هادمة للقديم مشيدة للجديد : الجديد الراسخ الثابت بثبوت الايمان الحق فى قلب المؤمن.

●●●

الفصل السادس

قراءة فى سيناريو
« مأساة البيت الكبير »
تأليف شادى عبد السلام
(١٩٣٠ ـ ١٩٨٦)

مدخل :

اكتشاف تاريخ مصر القديم

١ – غموض التاريخ المصرى القديم

٢ – الفنان المعاصر والتاريخ القديم فى مصر

٣ – السينما الفرعونية : شادى عبد السلام

٤ – أخن أتون فى التاريخ

٥ – شادى عبد السلام واختيار أخن أتون

٦ – السيناريو

٧ – أخن أتون عند شادى عبد السلام

٨ – مشهد من السيناريو

عمر الحضارة المصرية خمسة الاف عام ، ولكن احدا لم يعرف هذه الحقيقة ، لا في مصر ولا في خارجها ، قبل نحو مائتى عام فقط .

قبل مائتى عام كان تاريخ مصر الفرعونية الذى يبدأ فى القرن الثلاثين قبل ميلاد المسيح عليه السلام ، مجموعة من الطلاسم ، وكانت الاثار المصرية فوق الارض وتحت الارض ، موضوعا للسرقة والنهب ، وفى احسن الاحوال لتزيين الميادين فى روما واسطنبول .

وبفضل علماء الحملة الفرنسية الذين جاءوا مع بونابرت وضع كتاب «وصف مصر» وهو اول محاولة علمية لمعرفة تاريخ مصر الفرعونية . وفى عام ١٨٢٢ نجح العالم الفرنسى جان فرنسوا شامبيليون فى فك رموز لغة مصر الفرعونيه (الهيروغليفيه) وتوفى عام ١٨٣٢ فى الثانيه و الاربعين من عمره ، ونشر كتابه ، «قواعد اللغة المصرية» عام ١٨٣٥ بعد وفاته بثلاثة اعوام.

ويمكن اعتبار تاريخ صدرو هذا الكتاب بداية تأسيس «علم المصريات» . فهو من العلوم الغربية التى تأسست فى فرنسا ، وتطورت بفضل الفرنسيين اوجست ماريت ، ثم جاستون ماسبيرو ، مؤلف كتاب «تاريخ شعوب الشرق القديم» ، والامريكى جيمس هنرى برستيد مؤلف كتاب «تاريخ مصر» ، والالمانى هنرى بروكش ، والبريطانى فيلندر بيترى . وقد تطور علم المصريات تطورا هائلا منذ بداية القرن العشرين .

ولايزال تاريخ مصر الفرعونية ، وما قبل الفرعونية ، تحت التكوين حتى الان ، وربما الى امد طويل . فقد يكتشف اليوم ما يغير من هذا التاريخ ، وقد يكتشف فى الغد مايضيف اليه .

-١-

السائد بين الناس ، بل وبين بعض العلماء ، ان السر فى غموض تاريخ مصر الفرعونية يرجع الى الحكام الفراعنه الذين حاول الكثير منهم محو آثار من سبقوهم لهذه الاسباب او تلك . وفضلا عن ان الحكام الفراعنة لم ينفردوا بهذا بين حكام العالم القديم او الحديث ، فأغلب الحكام يحاولون ان يجعلوا من عهودهم بدايات جديدة للتاريخ ، ولكن وسائل التسجيل هى التى تطورت ، واصبحت اعصى ، فان السبب الرئيسى لغموض تاريخ مصر الفرعونية ، يرجع الى ايمان اغلب المصريين بالمسيحية بعد سنوات قليلة من ظهورها ، ثم ايمان اغلبهم بالاسلام بعد سنوات قليلة من ظهوره ايضا .

اعتقد المصريون المسيحيون ان كل ماسبق كان «كفراً» لايستحق مجرد المعرفة ، وعندما جاء الاسلام تأكدت هذه الفكرة . ولو لم يكن الاسلام يعترف بالمسيحية ، بل ويشترط على المسلم ان يؤمن بنبوه المسيح عليه السلام لتحولت كنائس مصر بدورها الى «آثار» قديمة ، وشمل الغموض تاريخ مصر القبطية مثل تاريخ مصر الفرعونية ، وقد جاء فى بعض منشورات «الجماعات الاسلامية» فى مصر التسعينات ان ترميم الآثار الفرعونية «حرام» وان من الافضل ان تقوم الدولة «الاسلامية» بتحويل الآثار الذهبية الى سبائك ، وتسديد ديون مصر .

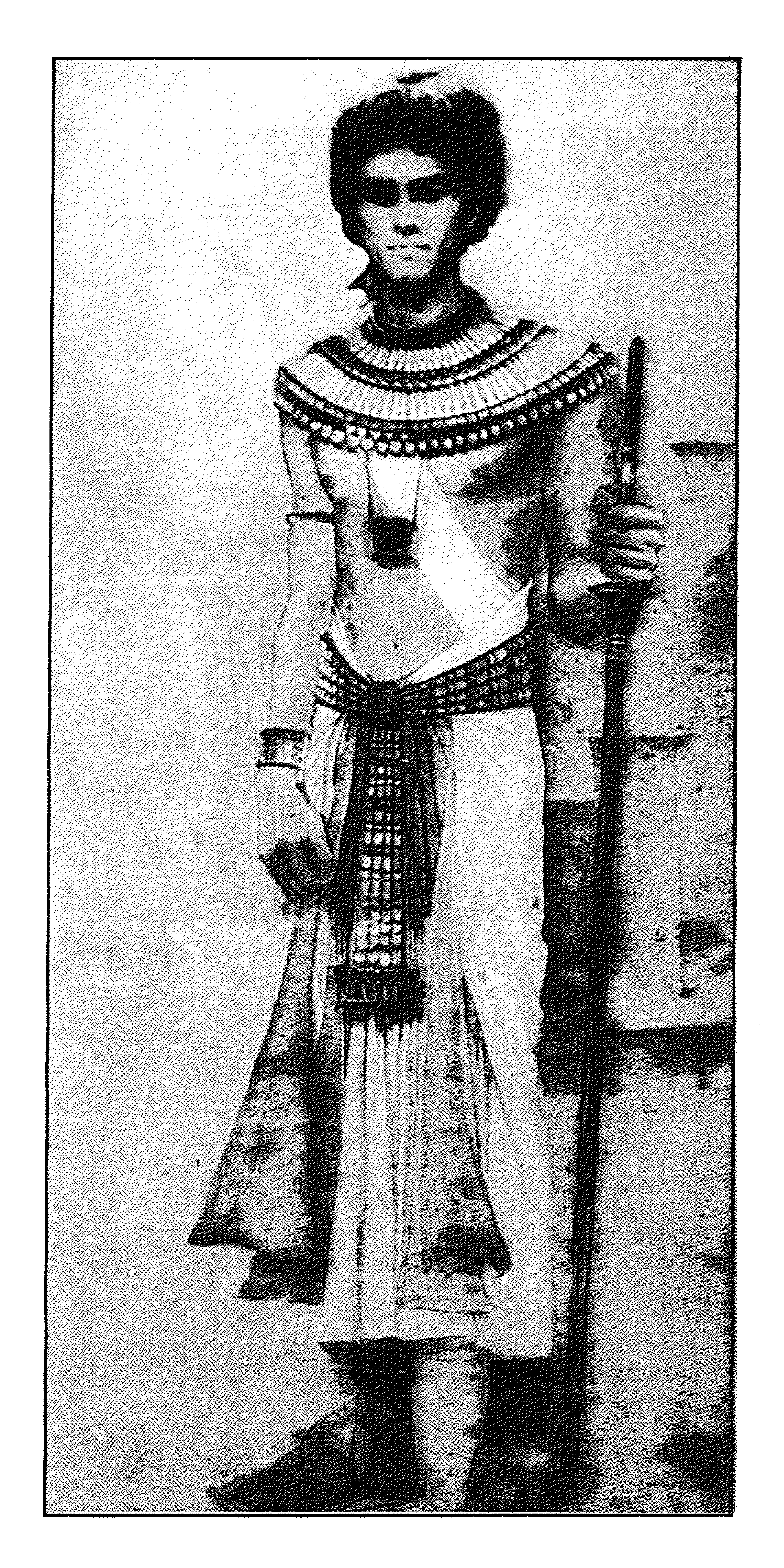
- ٢ -

من البديهى ان الفنان لا يعود الى الماض فى عمل فنى لمجرد العودة الى الماضى ، وانما ليعبر عن وجهة نظره فى الحاضر والمستقبل ، ونحن نعرف وجهة النظر هذه من خلال مايؤكد عليه الفنان ، او مايستبعده من احداث العصر الذى يعود اليه ، وتفسيره لهذه الاحداث ، سواء كانت موضع الاتفاق او موضع الاختلاف . ولكن احيانا ماتكون وجهة نظر الفنان فى مجرد اختيار عصر ما ، من دون الاهتمام بتاريخ ذلك العصر .

ومع تطور علم المصريات ، وتوالى الاكتشافات الاثرية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وتحول المتحف المصرى الى اعظم متحف فى العالم ، وتأسيس



شادى عبد السلام (١٩٨٥)



آخن آتون (محمد صبحی)

جامعة القاهرة ، وكلية الفنون الجميلة ، بدأ المصريون يشعرون انهم اكبر من ان يحرموا من الاستقلال السياسي ، واكبر من ان تجوس في اراضيهم قوات الاحتلال البريطاني ، واكبر من مؤامرات هذا الاحتلال للتفرقة بين الاقباط والمسلمين ، فكانت ثورة ١٩١٩ التي اعلنت مولد الطبقة الوسطى المصرية ، بعد ان ظل المجتمع المصرى منذ بداية تكوينه مجتمع من الحكام والفلاحين .

وتصادف اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢ ، في غمار فترة تكوين مصر الحديثة بعد ثورة ١٩١٩ ، وهز هذا هذا الاكتشاف المجتمع المصرى من ادناه الى اقصاه . لاول مرة لم يعد اكتشاف اثر من الاثار الفرعونية حدثا اكاديميا ، وانما حدث شعبي جعل ابسط الفلاحين الفقراء في ابعد القرى يشعر بقوة روحية هائلة بوعى كامل او من دون وعى كامل .

وكان من نتائج ثورة ١٩١٩ تأسيس اول مدرسة لتعليم التاريخ المصرى القديم على يدى احمد كمال وتلميذه سليم حسن ، وابداع تماثيل محمود مختار الذى وصل بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية بعد ان كانت الفكرة الشائعة ان التماثيل تصنع لكى يعبدها الناس . وساهم في محو هذه الفكرة الشيخ محمد عبده عندما قال التماثيل حرام اذا كنتم تعبدونها . وفى عبارة واحدة اصبح المصرى لايشعر ان هناك تعارض بين كونه مسلم او مسيحى ، وبين كونه صاحب التاريخ الفرعوني ، او صاحب الثقافة العربية الاسلامية ، او المساهم في الحضارة الغربية عن طريق الاسكندرية وارتباطها بحضارات حوض البحر الابيض المتوسط .

وكما كان نجيب محفوظ رائد الرواية «الواقعية» كان قبل ذلك رائد الرواية التاريخية الفرعونية . ومما لاشك فيه ان عبقرية نجيب محفوظ هي بدورها من ثمار ثورة ١٩١٩ ، وانه ساهم في تكوين مصر الحديثة منذ الثلاثينات . كانت الروايات التاريخية قبل نجيب محفوظ تتناول التاريخ العربي والاسلامى فقط ، ولم يكن هناك سبب او دافع دينى وراء ذلك ، اذ ان اكبر كتاب الروايات التاريخية ، وهو جورجى زيدان ، لم يكن مسلما وانما مسيحى مارونى من لبنان . ولكن كان السبب ببساطة ان احدا لم يكن يعرف تاريخ مصر الفرعونية على نحو تفصيلى يتيح له اختيار بعض احداثه او شخصياته . وكان نجيب محفوظ اول اديب مصرى يهتم بمعرفة ماتوفر عن

تاريخ مصر الفرعونية اثناء دراسته فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة (١٩٣٠ - ١٩٣٤) .

كان نجيب محفوظ يكتب وينشر المقالات منذ السنة الاولى فى دراسته الجامعية عام ١٩٣٠ . وفى عام ١٩٣٢ قام محفوظ بترجمة كتاب «مصر القديمة» تأليف جيمس بيكى ، ولم يترجم غيره حتى الآن . ومن واقع دراسته لهذا الكتاب وقراءاته الاخرى عن مصر الفرعونية كتب عام ١٩٣٥ رواية «عبث الاقدار» التى صدرت عام ١٩٣٩ ، ثم كتب عام ١٩٣٦ رواية «رادوبيس» (صدرت ١٩٤٣) ، ثم عام ١٩٣٧ رواية «كفاح طيبة (صدرت ١٩٤٤) .

تدور احداث الرواية الاولى فى عصر ازدهار الدولة المصرية القديمة ، وتدور احداث الرواية الثانية فى عصر سقوط هذه الدولة . اما احداث الرواية الثالثة فهى فى عصر أح موس [١] الذى طرد الهكسوس من مصر بعد احتلال دام اكثر من قرن ونصف قرن، واسس الاسرة الثامنة عشرة او بداية الدولة المصرية الحديثة . ويرى اغلب نقاد نجيب محفوظ انه لم يلتزم «التاريخ» فى روايتيه الاولى والثانية ، بقدر ما التزم به فى روايته الثالثة . ولكن المسألة لم تكن التزاما بالتاريخ من عدمه ، وانما كتب نجيب محفوظ من واقع ما توفر من معلومات عن هذا التاريخ حتى العشرينيات من القرن العشرين .

ويذهب بعض نقاد نجيب محفوظ الى انه لجأ الى التاريخ الفرعونى ليعبر عن واقع مصر فى الثلاثينات بشكل غير مباشر . ولكن نجيب محفوظ فى هذه الروايات كان يعبر عن وجهة نظره فى مصر الثلاثينات بمجرد اختيار زمان الفراعنة : كان يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى لاترى تعارضا بين تاريخ مصر القديم وتاريخها العربى الاسلامى . وقراءة اعمال الكاتب فى اجمالها تؤكد انه انه ليس من الكتاب الذين يلجأون الى الماضى للتعبير عن الحاضر ، وانما لفهم اللحاضر[٢] .

يعرف الناس سيد قطب الكاتب الاسلامى «المتشدد» ولكن اغلبهم لايعرفون انه ايضا احد كبار نقاد الادب فى مصر فى القرن العشرين . وقد كان سيد قطب اول من كتب عن رواية « كفاح طيبة» عقب صدورها مباشرة عام ١٩٤٤ . وفى مقالة عن الرواية كتب سيد قطب مايعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى ظهرت فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ ، والتى سبق الاشارة اليها فقال: «لقد ظللت سنوات ، وسنوات اقرأ

التاريخ الميت الذى نتعلمه فى المدارس عن مصر فى جميع عصورها ، والذى لا يعلمنا مرة واحدة ان مصر هذه هى الوطن الحى الذى يعاطفنا ونعطفه ، ويحيا فى نفوسنا واخلادنا بحوادثه واشخاصه . وظللت استمع الى تلك الاناشيد الوطنية الجوفاء التى لاتثير فى نفوسنا الا حماسة سطحية كاذبة ، لانها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا ، وان هى الا عبارات صاخبة ، تخفى مافيها من تزوير بالصخب والضجيج ، ولم اجد الا مرة واحدة كتابا عن مصر القديمة يبعثها حية فى نفوسنا ، شاخصة فى اذهاننا ، ذلك هو كتاب المرحوم عبد القادر حمزة «على هامش التاريخ المصرى القديم» ، ففرحت مثلما افرح اليوم بقصة «كفاح طيبة» ، ودعوت وزارة المعارف الى ان تجعله فى يد كل تلميذ وطالب ، بدل هذه الكتب الميتة التى فى ايديهم ، ولكن تغيير الكتب فى وزارة المعارف امر عسير ، لان مصنفيها هم مقرروها فى اغلب الاحايين .

وكنت ارى الطابع القومى واضحا بجانب الطابع الانسانى فى اداب كل امه ، ولاسيما فى الشعر والقصيدة ، بينما ارى الطابع المصرى باهتا متواريا فى اعمالنا الفنية ، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين ارقى الاداب العالمية ، وكنت اعزو هذا اللون الباهت ، الى ان مصر القديمة لا تعيش فى نفوسنا ، ولا تحيا فى تصوراتنا الى اننا منقطعون عن هذا الماضى العظيم لا نعرفه الا الفاظا جوفاء ، ولا نتمثله صورا – ووشائج حية . الى اننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة الاف سنة: من الفن والروح والعواطف والانفعالات . إلى ان بيننا وبين الآثار المصرية ، والفنون المصرية ، والحياة المصرية ، والاحداث المصرية هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الاهمال والنسيان .

وطالبت بان تنقل الى اللغة العربية كل قطعة ادبية كشف عنها فى مصر العريقةوالى ان ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل مافيها من ظلال ، والى ان تعقد بين النشئ وبين الآثار المصرية صلة وثيقة فى كل ادوار نشأتهم ، والى أن تنثف الحياة فى تلك الآثار والتماثيل والتواريخ ، بما يصاغ حولها من القصص والاساطير والملاحم والبيانات ، دعوت الى ان تصبح حياة احمس ، وتحوتمس ، ورمسيس ، ونفرتيتى ، وامثالهم فى منال كل تلميذ صغير ، وكل طالب كبير ، بل

اساطير حية للاطفال فى المهود ، بدل الشاطر حسن وجودر ، وحسن البصرى والورد فى الاكمام ،

قلت اذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا لاننا اصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها ، فلننقلها هى الى لغتنا الحديثه ، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الادب العربى الذى ندرسه) ثروة اعظم منها واخصب فى فترة اخرى طويلة تربو على الخمسة الاف من الاعوام . فانه من السفه ان نفرط فى هذه الاعوام الطوال» (٣) .

وفى الكثير من اعمال نجيب محفوظ اشارات الى الثقافة المصرية القديمة ، وخاصة استخدامه نبؤات ايبور فى «ثرثرة فوق النيل» عام ١٩٦٥ ، فضلا عن محاكمة الحكام الفراعنه فى «امام العرش» عام ١٩٨٣ . ثم هناك عودة الكاتب الى الرواية «التاريخية» فى رواية «العائش فى الحقيقة» عام ١٩٨٥ عن آخن آتون .

– ٣ –

ولدت السينما فى اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين مع استقرار وتطور علم المصريات . وعرفت السينما منذ بدايتها الافلام الاجنبية ثم المصرية التى تدور احداثها فى العصور الفرعونية . ولكن الغالبية الساحقة من هذه الافلام كانت من الافلام « التجارية» السطحية الرخيصة . ويعتبر الفيلم البولندى «فرعون» اخراج يرجى كافاليروفيتش عام ١٩٦٥ اهم الافلام التى تناولت التاريخ الفرعونى . وقد شارك فى اعداد ديكوراته وازياءه واكسسواراته المصمم المصرى ، والمخرج فيما بعد ، شادى عبد السلام وكان لعمل شادى فى هذا الفيلم تأثير كبير عليه .

سينما شادى عبد السلام من اول كادر (صوره) الى اخر كادر هى السينما الوحيدة فى مصر والعالم التى يمكن ان نطلق عليها «السينما الفرعونية» . وقدتم انتاج هذه السينما فى الفترة من عام ١٩٦٠ حين صمم المركب الفرعونى فى الفيلم الامريكى « كليوباتره» اخراج جوزيف مانيكيفيتش ، وحتى عام ١٩٨٥ حين اتم تصوير فيلمه الاخير «عن رع مسيس الثانى» . وفى النصف الثانى من ربع القرن هذا كتب شادى سيناريو «مأساة البيت الكبير» .

أحب شادى التاريخ الفرعونى من خلال حبه للفنون : العمارة والرسم والنحت ، ودراسته للعمارة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة . وكان تكوينه الخاص مناسبا تماما ليشعر بكل مصر فى تاريخها منذ اقدم العصور وفى جغرافيتها ، من الاسكندرية الى النوبة . فقد ولد فى الاسكندرية ونشأ فى المنيا حيث اصل عائلته ، ودرس وعاش فى القاهرة واتاحت له دراسته القانوية فى كلية فيكتوريا بالاسكندرية معرفة الثقافة الغربية ، كما اتاحت له دراسته الجامعية فى القاهرة ان يكون تلميذا من تلامذة المعمارى الكبير حسن فتحى ، فعرف من خلاله الفنون الاسلامية . ولكن شادى كان من المثقفين العرب الذين لا يعرفون الثقافة العربية .

كان شادى عبد السلام يكتب افلامه الانجليزية وكانت قراءاته باللغة العربية محدودة للغاية ، ولكن ليس عن جهل باللغة العربية وانما لان اغلب المراجع الاساسية عن الفنون الفرعونية ، بل والاسلامية لم تكن باللغة العربية . لم يكن هناك موقف ما من الثقافة العربية ، ولم يكن هناك موقف سياسى ما ضد عروبة مصر ، ولكن سينما شادى عبد السلام الفرعونية ولدت ايام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦٠ ، وبلغت ذروتها مع اخراج فيلمه الروائى الاول - والذى اصبح ايضا الاخير - عام ١٩٦٨ بعد هزيمة مصر العربية الناصرية عام ١٩٦٧ مباشرة ، فبدت هذه السينما وكأنها جزء من رد فعل الهزيمة الذى رفض العروبة ، ونادى بالمصرية بمعناه الضيق .

ولكن سينما شادى عبد السلام الفرعونية فى عهد عبد الناصر فى الستينات ، تختلف عن سينماه فى عهد السادات فى السبعينات ، فى المرحلة الثانية كانت سينما سياسية بكل معنى الكلمة (جيوش الشمس ١٩٧٤ - كرسى توت عنخ آمون الذهبى ١٩٨٢ - الاهرامات وماقبلها ١٩٨٤ - عن رع مسيس الثانى ١٩٨٦) . وهناك فى هذه المرحلة ايضا سيناريو «مأساة البيت الكبير» والذى عرف باسم الشخصية الرئيسية فيه آخن آتون (خادم آتون)(٤) .

رفع السادات شعار مصر فى مقابل العروبة . صحيح انه اطلق على جمهوريته (مصر العربية) ، ولكن عروبة مصر عنده كانت ثقافتها العربية ودعم علاقات «التعاون» مع «الجيران» العرب ، ووجد هذا الشعار هوى كامل فى نفس شادى عبد

السلام ، ونجد ذلك بوجه خاص فى فيلم «جيوش الشمس» . فالفيلم عن حرب اكتوبر ١٩٧٣ التى كانت عربية ، ولم يكن من الممكن ان تنتهى بما انتهت اليه من انتصارات لولا انها عربية ، ومع ذلك فقد اعتبرها شادى مصرية واطلق على الجيش المصرى الذى قاتل فى هذه الحرب اسم الجيوش الفرعونية وهو جيوش الشمس . اما سيناريو «مأساة البيت الكبير» فهو تعبير غير مباشر عن مأساة جمال عبد الناصر من خلال مأساة آخن آتون . وقد ظل يكتبه ويعيد كتابته من ١٩٧٥ الى ١٩٨٥ . وفى اثناء كتابة هذا السيناريو ، واعداد تصميمات الديكورات والازياء والاكسسوارات مع تلاميذه وعلى رأسهم صلاح مرعى وانسى ابو سيف ، اخرج شادى افلامه الفرعونية الثلاث الاخيرة من انتاج الهيئة العامة للآثار المصرية ، وكلها افلام تسجيلية .

— ٤ —

ذكرنا ان تاريخ مصر الفرعونية لا يزال تحت التكوين لان الكثير من الاثار الدالة عليه ، والمحدده لوقائعه وشخصياته ، لا تزال مطمورة تحت الارض ، ومن هنا يختلف علماء المصريات حول الكثير من التفاصيل . ومن اكثر الشخصيات التى يختلف عليها العلماء شخصية آخن آتون . المؤكد حتى الآن ان «آخن آتون» كان الفرعون العاشر فى الاسرة الثامنه عشرة ، وانه عاش فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد واصبح وليا للعهد ، ثم تولى الحكم بعد وفاة والده آمون حوتب الثالث (رضاء آمون) ، وفراعنه الاسره الثامنه عشرة بعد آخن آتون هم اخوه سمنخ كارع ، ونب خبرو رع (توت عنخ آمون) ، وخبرو رع (آى) ، وجسر خبرو رع (حور محب) . وبعد حور محب جاء رع مسيس (مخلوق رع) مؤسس الاسره التاسعة عشرة.

والمؤكد حتى الآن ايضا ان آخن آتون كان الابن الثانى للفرعون آمون حوتب الثالث وزوجته تى ، وان ابنهما الاول تحوت موس كان ولى العهد ولكنه توفى فى شبابه ، قبل وفاة والده . وقد تزوج آخن آتون من اخته نفر تيتى (الجميلة تتهادى) وانجبا ثلاث بنات مريت آتون ، وماكت آتون ، وعنخ اس با آتون ، وثلاث بنات اخريات . ولانهما لم ينجبا ذكرا جعل آخن آتون اخوه سم نخ كا رع ولى عهده . ومع تغيير عبادة آمون أسس آخن آتون عاصمة جديدة بدلا من طيبة ، وهى أخيت آتون (أفق آتون) فى منطقة العمارنة .

هذه هي كل المعلومات المؤكدة حتى الآن . وبعد ذلك يختلف العلماء حول آخن آتون الى درجة الخلاف حول جنسه ، هل كان ذكر أم انثى ام خنثى . وبالطبع فان من يشك في ذكورته يشك في زواجه من نفر تيتى ، وفي بناته منها . ويذهب ايمانويل فيلكوفسكى في كتابه «اوديب وآخن آتون» الى التشكيك في نسبه الى والده آمون حوتب الثالث ، وفي انه نصبه وليا لعهده ، وموضوع الكتاب ان آخن آتون كان يحب امه ويكره ابيه [٥] ويقول سيريل الدريد في كتابه عن «آخن آتون» ان نفر تيتى لم تكن اخته وانما ابنة خاله آى الذى تولى الحكم بعد وفاة سمنخ كارع ، وان هذا توفى اثناء حكم آخن آتون . وان تنصيب آخن آتون كولى للعهد تم في منف العاصمة القديمة ، وليس في طيبه[٦] .

اطلق آخن آتون على نفسه لقب «العائش في الحقيقة» ، وكان هذا اللقب هو العنوان الذى اطلقه نجيب محفوظ على روايته عن آخن آتون ، وربما كانت الترجمة الافضل هي «الباحث عن العدالة» حيث ان ما عت تعنى عند المصريين القدماء الحقيقة او العدالة ، فالحق عندهم هو العدل والعدل هو الحق . وقد كانت وزارة العدل المعاصرة تسمى في بداية القرن العشرين وزارة الحقانية . وبعد وفاة آخن آتون اطلق عليه المصريون لقب «مهزوم العمارنه» [٧] وبينما يرى برستيد والاغلبية من العلماء ان آخن آتون كان اول فرد عظيم في التاريخ ، يرى اخرون انه كان مهووساً دينيا ، بل وانه كان مجنونا ، وشاذا على علاقة جنسية مع اخيه ، وانه عاش عالمه في عالمه الخاص ، وترك الامبراطورية المصرية تتهاوى امام عينيه .

كان آتون من بين الآلهة الكثيرة التى يعبدها الشعب المصرى في عهود الفراعنه ، وكان آمون رع كبير هذه الالهة ، وعندما تولى آمون حوتب الرابع منصب ولى العهد ، او «الشريك في الحكم» بدأ دعوته الى عبادة اله واحد هو آتون ، وغير اسمه الى آخن آتون ، وكلمتى رع وآتون من اوصاف الشمس : رع تعنى القوة الحيوية للشمس ، وآتون تعنى قرص الشمس ذاته . وحتى الآن يقول المصريون « آتون الشمس» ، ويقصدون ذروة الحر عند منتصف النهار . وبسبب دعوته الى عبادة اله واحد اعتبر آخن آتون أول الموحدين .

وبينما يشير الدر يد الى ان فكرة التوحيد ربما جاءت من خارج مصر نتيجة

انفتاح الدولة الحديثة على الثقافات الاخرى ، يرى باسكال فيرنوس وجان يويوت انه لا توجد اى تأثيرات من الخارج [٨] . والواقع ان الاتونية كانت امتدادا لعبادة رع القديمة والتى ظلت مع سيادة عبادة آمون (الخفى المستتر) حتى اصبح اسمه آمون - رع . كما ان الاتونية لم تكن توحيدا بالمعنى الاسلامى للتوحيد ، بل ولا توجد علاقة بين مفهوم التوحيد عند آخن آتون وبين مفهوم التوحيد الاسلامى . صحيح ان آخن آتون منع تعدد الآلهة ، ومنع تجسيدها على اشكال الطيور او الحيوانات ، واكتفى بقرص الشمس المجرد ، ولكن الله سبحانه وتعالى فى الاسلام لايتجسد على اى نحو مجرد او غير مجرد ، كما انه ليس واحدا فقط ، وانما ايضا لم يلد ولم يولد ، بينما اعتبر آخن آتون نفسه ابن الاله الواحد .

وربما كان التأثير « الاجنبى » فى عبادة آتون انه لم يكن الها للمصريين فقط ، وانما لكل البشر . ولذلك عمل آخن آتون على نشر دعوته خارج مصر ، وخاصة فى البلاد الأسيوية المتاخمة ، والتى كانت تابعة للدولة المصرية . يقول الدكتور عبد المنعم ابو بكر فى كتابه عن «آخن آتون» ان معظم الصفات التى وردت فى وصف آتون » كانت اصيلة فى اللاهوت المصرى» [٩] فقد وصف آمون فى عهد آمون حوتب الثالث بانه :

صانع تولى تشكيل اعضائه

خالق لم يخلقه احد

وحيد فى صفاته

يتحرك الى الابد

خالق كل شئ

وهو الذى يضمن الحياة

الحر والبرد باذن منه

الشروق كل يوم تسبيح بحمده

ويرى د. ابو بكر ان «الذين تفقهوا فى الدين ، وعرفوا اسراره اعتنقوا منذ عصور مبكرة ديانة الاله الواحد ، وان لم يجهروا بها» . ومن الملاحظ ان د. ابو بكر يستخدم فى ترجمته عبارات قرآنية ، او ما يمكن ان نصفه على الاقل بعبارات عربية قحه ، وهو ليس عين الصواب فى الترجمة ، اذ تحيلنا عبارة مثل «التسبيح بحمده» الى المنطق الاسلامى ، الذى يختلف تماما كما اوضحنا . وقد لاحظ د. عبد المحسن طه بدر الفصاحة العربية الاصيلة فى حوار روايات نجيب محفوظ الفرعونية الثلاث الاولى ورأى انها غير ملائمة ، وايد نجيب محفوظ ذلك فى احاديثه عن هذه الروايات .

وايا كان الخلاف حول آخن آتون ، فالمؤكد انه قام بـ «ثورة» حاولت العصف بالافكار والعادات والتقاليد التى ظلت مرعية لمدة الف وخمسمائة سنة ، وانه دخل صراعا عنيفا مع كهنة آمون ، والمؤكد ان هذه الثورة قد فشلت ، وانه ربما يكون قد قتل . ويترجم د. ابو بكر عن آخن آتون قوله « ان الكهنة كانوا اشد اثما من كل الاشياء التى سمعتها حتى العام الرابع ، بل اشد ضررا من كل الاشياء التى وقعت حتى العام السادس» . والمقصود اعوام حكم آخن آتون حيث كان لكل فرعون تقويم خاص يبدأ مع توليه ، يختلف عن التقويم « المدنى» الذى يبدأ من اليوم الاول فى الشهر الاول من الفيضان .

يقول د. ابو بكر ان آخن آتون حرر الفن من التقاليد الكلاسيكية ، واستخدم العامية بدلا من لغة الكهنة التى لايعرفها الناس ، وان كهنة آمون لم يقاوموه فى البداية احتراما للفرعون من ناحية ، ولانهم كانوا لايرون جديدا فيما يفعله من ناحية اخرى ، ولكن «الحرب الاهلية» بدأت عندما بدأ فى محو آثار آمون وتحطيم معابده . ويرى اغلب علماء المصريات ان دعوة آخن آتون لم تؤد الى حرب اهلية داخل مصر ، وانما الى ضياع البلاد الآسيوية التابعة . وهناك اجماع على انفصال آخن آتون عن زوجته نفر تيتى ، ولكن الخلاف حول اسباب ذلك الانفصال ، والذى ادى الى حرمانها من لقب نفر نفرو آتون ، ومنحه لاخوه سمنخ كارع وتزويجه من كبرى البنات مريت آتون ، ثم اشراكه فى الحكم.

وهناك مايشبه الاجماع حول ذهاب سمنخ كا رع الى طيبة مع زوجته ، ومحاولته مهادنة كهنة آمون بدعم من الملكة تى التى ظلت تقيم فى طيبه . ويقول.

د . أبو بكر انه ربما يكون قد قتل ، وان آخن آتون نفسه ربما يكون قد قتل بدوره . وانه ازاء الفوضى فى «البيت الكبير» اى مقر الحكم الفرعونى ، وبإيحاء من الملكة تى ، تم تنصيب توت عنخ آمون اخ نفر تيتى غير الشقيق بعد زواجه من عنخ آس ان با آتون ابنة آخن آتون ونفر تيتى .

ويترجم د. ابو بكر انشوده آخن آتون ، ومما جاء فى هذه الترجمة :

انك ناء ولكن اشعتك على الارض .

انك تشرق على وجوه الناس

ولايستطيع احد منهم ان يتكهن بسر قدومك

.. ..

انك تعطى الحياة للجنين فى احشاء النساء

وتصنع من النطفة الرجال

وتعنى بالطفل فى بطن امه

.. ..

واذا خرج الجنين من بطن امه

جعلت من ذلك يوم ولادته

ثم تفتح فمه ليتحدث

وتدبر مايحتاج اليه

واذا صاص الفرخ فى بيضته تهبه الهواء لتبقيه حيا

ثم تمده بالقوة حتى يثقب بيضته

.. ..

ما اكثر مخلوقاتك

وما اكثر ما خفى علينا منها

انك اله واحد ولا شبيه لك

لقد خلقت الارض حسب ما تهوى وحدك

خلقتها ولا شريك لك

خلقتها مع الانسان والحيوان كبيره وصغيره

خلقتها وكل ما يسعى على قدميه فوق الارض

وكل ما يحلق بجناحيه فى السماء

.. ..

اقمت كل انسان فى مكانه

ودبرت لكل انسان ما يحتاج اليه

وجعلت لكل منهم ايامه المعدودة

لقد تفرقت السنتهم باختلاف لغاتهم

كما اختلفت اشكالهم والوان اجسادهم

.. ..

لقد خلقت الفصول لكى تحيى كل مخلوقاتك

وجعلت لهم الشتاء ليتعرفوا على بردك

ثم جعلت لهم الصيف ليتذوقوا حرارتك

.. ..

لقد خلقت من نفسك تلك الاشكال التى تعد بالملايين

مدنا وقرى وقبائل وجبالا وانهارا

.. ..

انت الذى صنعت الدنيا بيديك

وخلقت الناس كما شئت ان تصورهم

ويبقى السؤال الكبير : لماذا فشلت ثورة آخن آتون ، وعاد كل شئ كما كان بعد سنوات حكمه العاصفة . لقد كان لديانته جذور راسخه لدى طبقة الكهنه ، ولم يكن منفصلا عن طبقة الفلاحين ، بل واستخدم لغتهم «العامية» ليصل اليهم . هناك اجابات كثيرة ، ولكن مايهمنا هنا اجابة شادى عبد السلام .

— ٥ —

اختار شادى عبد السلام ان يصنع فيلم «المومياء» لتحية ماسبيرو وكل من شارك فى تأسيس علم المصريات ، ولتحية احمد كمال مؤسس علم المصريات المصرى ، ولتنبيه المصريين الى الخطأ الفادح الذى وقعوا فيه عندما تاجروا فى آثار الفراعنه . كان بطله ونيس يمثل الجيل الجديد ، او مصر الجديدة التى عبر عنها سيد قطب فى مقاله عن «كفاح طيبة» . وكان ونيس فى تردده بين الابقاء على تقاليد العائلة ، وبين افشاء سرها طوال الفيلم يحمل الكثير من اصداء تردد «هاملت» . كان شادى شيكسبيريا اصيلا فى «المومياء» ، وكذلك فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» الذى كان من الممكن ان يكون احد روائع السينما فى كل البلاد وكل العصور لو اتيح له اخراجه .

اختار شادى عبد السلام آخن آتون وعصره لعدة اسباب أولها انه مادة صالحة لتراجيديا شيكسبيريه من طراز رفيع ، وهذا ما ادركه ايضا الفريد فرج عندما كتب مسرحيته «سقوط فرعون» وما ادركه عادل كامل عندما كتب مسرحية «ملك من شعاع» ، وما ادركه نجيب محفوظ عندما كتب رواية «العائش فى الحقيقة» . والسبب الثانى احياء الحضارة الفرعونية فى طريق عرض صورة عصر من ابهى

عصورها . والسبب الثالث انه عاصر صعود وسقوط الفرعون الجديد الذى حكم مصر من ١٩٥٤ الى ١٩٧٠ ، وهو جمال عبد الناصر ، وقيامه بثورته ، وهزيمة هذه الثورة عام ١٩٦٧ .

شادى عبد السلام فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» لا يتبنى وجهة نظر هذا او ذاك من علماء المصريات فى شخصية آخن أتون ، وانما يعبر عن وجهة نظره الخاصة من واقع دراسته لكل اراء العلماء . ولذلك فالسيناريو مساهمة فى حل بعض المشاكل الاخناتونية العلمية ، اى ان له قيمة علمية كعمل بحثى ، الى جانب قيمته الفنية كعمل درامى ، فضلا عن القيمة التشكيلية النادرة لجميع تصاميم الديكورات، والازياء والاكسسوارات التى صنعت استعدادا لتصوير السيناريو .

- ٦ -

يبدأ السيناريو بالضوء يخبو فى البيت الكبير ، بيت آمون حوتب الثالث الكبير ، وحور محب يعلن موت الامير تحوت موس ولى العهد فى المعركة . وهذا تفسير شادى عبد السلام الخاص لموت الامير تحوت موس المبكر . ونرى مع حور محب فى المشهد الاول المقاتل الشاب رع رمسيس الذى سيكتب له ان يكون مؤسس الاسرة التاسعة عشرة بعد ذلك [١٠] .

وقبل مشهد تتويج آمون حوتب الرابع (آخن آتون فيما بعد) وليا للعهد ، نراه يرتدى ملابسه الكاملة ، ويضع حول قدميه الخلاخيل الذهبية ، ويتعطر . ثم نرى الامير سمنخ كا رع واخيه توت عنخ آمون فى الثانية من عمره واخته بيك آمون فى السادسة من عمرها .

وفى مشهد التتويج نرى آمون حوتب وزوجته نفرتيتى ، والملكة تى ووالدها يويا ووالدتها تويا ، ثم الفرعون آمون حوتب الثالث الذى يقول لابنه وهو يتوجه «نصبتك شريكا لى فى الحكم ، ومصر العليا ومصر السفلى ، تنعم بالرخاء ، والاراضى الاجنبية التابعة لك ، فاعمل على زيادة خيرات الارض فى عهدك حتى ينعم البشر بعطاياك » . ويتم التتويج فى طيبة ، وليس فى منف كما يقول سيريل الدريد .

نرى آمون حوتب الرابع ، او الشريك فى الحكم ، يقترب من الفلاحين ويرفض

وضع الحواجز بينه وبينهم ، كما يفعل الكهنه «منذ القدم» ، ويقول للحراس فى جولاته الحرة «كلما قل انتباه الناس لقدومى ، كلما ازدادت معرفتى بأحوالهم» . وتبدو العنصرية المصرية القديمة واضحة فى قول احد الحراس لشخص عابر «اذهب ايها الاسيوى لا تدنس هذا المكان الطاهر» . ومع ظهور اى القائد «الذكى» وزوجته الاميرة المسنه مربية نفرتيتى يكتمل ظهور كل الفراعنه الذين سيحكمون مصر حتى نهاية الاسرة الثامنة عشرة وبداية الاسرة التاسعة عشرة . ونرى آمون حوتب الرابع يؤسس مدينة الأفق (افق آتون) اثناء اشتراكه مع ابيه فى الحكم ، مما يعنى موافقة ضمنية من آمون حوتب الثالث الكبير على تأسيسها .

وفى معبد آمون يجرى الحوار بين الكهنه عن معنى احياء «الاله المغمور آتون» . فيقول احدهم «الشريك فى الحكم سيكون فرعونا عما قريب . لا تأخذوا مثل هذه الامور ببساطة ، الشريك فى الحكم ، فرعون المستقبل يتمثل باشكال اله الشمس القديم ، وهى اشكال غابت عن الذاكرة منذ زمن اقدم من عصر الاهرامات . كم يهزأ بنا هنا فى معبدنا» . ويتساءل آخر «هل ستؤثر المعابد الجديدة لهذا الاله على دخل معابدنا» . ويرد ثالث «للامبراطورية آلهة كثيرة ، واضافة اله لن يؤذينا اذا خدمناه هو الاخر» . ويعلق رابع «سوف نصلى لذلك الاله آتون بوجد . انها ليست الا امانى لطيفة فى الهواء» .

وعندما يغير آمون حوتب اسمه الى آخن آتون ، يعلق كبير كهنة آمون قائلا «ان تغيير اسم لايزعجنى بقدرما يزعجنى ظهور طبقة جديدة بلا اسم يطلقون على انفسهم وكلاء الفرعون او مستشاريه او خدامه» .

وفى استقبال آمون حوتب الثالث لمندوبى البلاد الاجنبية التابعة للدولة المصرية ، والتى يختار لها شادى عبد السلام اسم «المحميات» يتم التركيز على اكتشاف الحديد فى بلاد الحيثيين ، وتوصلهم الى صنع السيف الحديدى ، وقيامهم بتهديد «المحميات» ، بل وتهديد مصر ذاتها . وينتهى المشهد باعلان آمون حوتب الثالث :

«ان الشريك فى الحكم آمون حوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم آخن آتون الذى يحيا فى الحق ، كما اختار مدينة الافق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد . مباركة مشيئته .. بلغوا كلماتى الى اركان الارض» .

وفى مدينة أفق آتون ، والتى يطلق عليها شادى مدينة الافق نرى آخن آتون يملى تعاليمه للفنانين ، ونرى نفرتيتى جالسة لصنع تمثالها الشهير . ثم نرى آخن آتون فى «مدرسة الحياة» التى انشأها فى مدينته ، ونسمعه يقول لاحد المعلمين :

«لقنهم كلمات اهل العلم الذين تلقوا الحكمة ممن سبقوهم .. ولا تلقنهم كلمات الكهنه ، اولئك الذين وضعوا الكلمات فى افواه آلهتهم ليبثوا الرعب فى قلوب الناس ، فيستعبدونهم» .

ويقول «الرعب من الاله الخالق ليس الطريق الى معرفته ، ولكن الحمد له هو السبيل اليه» . ويشير الى «حكمه آنى الكاتب الاول للملكة المقدسة نفرتارى ، ام اسرة مولانا ، وزوجة الفرعون الخالد أح موس ، محرر البلاد ، الذى اعاد لمصر مجدها السابق عندما طهر البلاد من الهكسوس ، اولئك الغزاه الآسيويين الذين كفروا بالاله الخالق» .

يموت آمون حوتب الثالث ، وعلى حين يكتب ملك ميثانى الى الملكة تى ، لانه يعلم ان آخن آتون «لايهتم الا بالولايات الجديدة التى انشأها لتهتدى بآتون» ، يعلن آخن آتون «منذ هذا اليوم يقام يوم الجزية فى مدينة الافق ، افق آتون ، قلب امتى وفلكها» ، ويصف آتون قائلا انه «الاله الواحد الذى لا اله الا هو» . ويستخدم شادى هذا التعبير الاسلامى بكل وضوح .

يطلب امير جيبيل النجدة من مصر لمواجهة اطماع الحيثيين ، فيقول له كبير كهنة آمون «الجيش جيش آمون ، وتجده فى معبد آمون ، لا هنا ... انتم بين نارين .. الحيثيين والدويلات الجديدة لآتون» . ويطلب رسول آمون الاول من امير جيبيل شراء السيوف الحديد من الحيثيين لجيوش آمون ، والحصول على ما يريدون من ذهب آمون . وعندما يشعر امير جيبيل بأهمية دوره يقول رسول آمون الاول «خذوا من ذهب آمون ، ولكن لاحظوا انكم لاتملكون الحديد ولا الذهب» .

ويتخذ آخن آتون اخطر قراراته : محو اسم آمون . ويقول «امحوا اسم آمون ، امحو هذا الاسم الكريه من الوجود ، تلك الالهة التى تراكمت عبر آلاف السنين ، تعوق ولا تهدى ، تستعبد البشر حتى اصبحوا لاغاية لهم الا ارضاء مطالبها ، وما هى الا

مطالب كهانها التى لاتنتهى . يبشرون بعقيدة تضاءلت حتى اصبحت مجموعة من طقوس تمارس بخبث ، بلا اضافة ، بلا حذف . كلمات خلت من اليقين ، بلا صدق ، بلا تمعن ، بلا حماس . اغلقوا هياكل كل الآلهة . لتمح كلمة الآلهة من كل البلاد» .

وينفذ حو محب مهمة تدمير معبد آمون الكبير فى طيبة باعتباره قائد جيوش الفرعون ، ويعيش سكان طيبة فى رعب شديد ، وتتداعى «المحميات» ، وتبدأ المؤتمرات فى البيت الكبير . تنفصل نفرتيتى عن آخن آتون «سوف اعتزل فى قصر الشمال ، حتى يكف عقلك عن السخرية» . وتتقاطع هذه الاحداث مع صلوات آخن آتون للاله الواحد :

الناس يصبحون

ويخفون واقفين على اقدامهم

عندما توقظهم انت من سباتهم

وبعد الوضوء يرتدون ثيابهم ويرفعون الاكف ليعبدوا شروقك

ثم يقبلون على اعمالهم فى كل الدنيا

.. ..

هو الذى يوحد الارض

بدفئه ونوره

كل يوم

والى الابد

هو الامس واليوم والغد

للامم التى خلق

ولشعوب لم تأت بعد .

ونلاحظ هنا استخدام شادى لكلمة «الوضوء» الاسلامية ، واهتمام آخن آتون بالشرق لانه الذى يشهد شروق الاله ـ الشمس . وهذا الاهتمام بالشروق يعبر عن حدود القدرة الفكرية للفرعون الثائر . وقد جاء فى القرآن الكريم ما يثبت كروية الارض ودوران الافلاك فى الكون فى الحديث عن المشارق والمغارب . فلا يوجد شرق واحد ولا غرب واحد وانما مشارق ومغارب عديدة فى نفس الوقت .

يدور هذا الحوار بين آخن آتون وحور محب ، معبرا عن الصدام «التاريخى» بين الحق والقوة ، وبين الفكر والعمل :

آخن آتون : ان المحميات فى الشمال تنقسم الى صنفين ، الامراء الوارثون ، والدويلات الصغيرة المستحدثه التى شكلناها .. كلاهما تعلم فى بلاطنا .. ان معارف الاجيال وحكمتها اصبحت الآن فى متناول ايديهم .. وانظر حينما يقف الاثنان متكافئين فى صف واحد ، وفى ظل اله واحد .. ألا يغير ذلك من مجرى العصور المقبلة ..

حور محب : ان الحيثيين بسيوفهم الحديدية يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يامولاى ..

آخن آتون: هراء .. سيوف الحديد لاتنتمى لدولة بعينها .. انها بحوزة تجار متجولين يملكون عصابات من المرتزقه يمكن شراءهم او بيعهم فى اى لحظه لمن يدفع اكثر . لا ولاء عندهم لأحد ولا عقيدة تجمع بينهم .. الشتات وطنهم ، والغلظة شيمتهم ، والسلب والنهب غاية ما يطمحون اليه .. وهذه الصفات لاتبنى امه .

حور محب : ارسل لهم جيشا جديراً باسمنا ..

آخن آتون: هل اعمت القوة بصيرتك فلم تعد ترى غير هذا الحل ..

حور محب : لن اقف عاجزا متوانيا وانا اشاهد امبراطورية تتفتت اركانها وقد حكمت منذ فجر التاريخ .

آخن آتون : فجر التاريخ ولى وانتهى وطرق الامس قد استهلكت وعلينا ان نجدد انفسنا بأنفسنا والا هلكنا ..

حور محب : لن يهلكنا الا الايدى المكبلة ، والقوة المشلولة ..

آخن آتون : مشلولة حتى لا تستخدم فى مذبحة لامعنى لها بين اخوة متناحرين خلقهم اله واحد..

وينصب آخن آتون اخوه سمنخ كا رع فى منصب ولى العهد ، أو الشريك فى الحكم . ويحاول استرضاء نفرتيتى . وفى اثناء زيارة الملكة تى لمقبرة آمون حوتب الثالث فى ذكراه السنوية ، ترى الشعب يعانى ، وتسمع احد الفلاحين يقول لزوجته «ارفعى صوتك حتى تسمع الملكة ، اخبريها ان هؤلاء الحراس الجدد يجمعون الضرائب لحسابهم ، وانهم لايعرفون المحصول من القطيع من الانسان» . وتذهب الملكة ، اثر ذلك ، وتحذر آخن آتون قائلة «الشعب يلعن زمانك» .

يذهب سمنخ كا رع الى طيبة ، ويستعد رفاق آخن آتون وأقرب تلاميذه للرحيل «سوف ننشر تعاليم مولانا فى كل اركان الارض» ، فيقول لهم حور محب «ولكنكم لاتملكون السلاح» ، يرد احدهم «لانحتاجه .. فلن نقتل .. ، يعلق ولكن من يحميكم ، فيرد آخر رب كل شئ سوف يحمينا . ويتآمر أى لقتل المبشرين . ، ويدفع حور محب الى الاشتراك فى هذه المؤامرة . وفى مشهد لامثيل له فى كل ماصوره شادى عبد السلام يقوم مجموعة من «الآسيويين الهمج» اصحاب السيوف الحديدية بقتل جميع رسل آخن آتون فى مذبحة كاملة .

وفى طيبة ، نرى سمنخ كا رع يموت من جراء طعام مسموم ، ويؤيد شادى عبد السلام بذلك العلماء الذين يرون ان ولى عهد آخن آتون مات مقتولا . وفى مشهد ثالث من مشاهد العنف يصور شادى الفرعون الثائر آخن آتون وهو يحطم مقبرة ابيه ، ويمحو اسم آمون من عليها ، ولا يبالى بمن يقول له «الرحمه يامولاى .. آمون حوتب يرقد فى سلام .. لاتحطم اسمه» ،«الروح بلا اسم تهيم فى عذاب يامولاى» ، «لاتجعل آمون حوتب يموت ثانية .. لاتدعه يموت الى الابد» . وينهى شادى عبد السلام هذا المشهد ـ الرئيسى نهاية «ميتافيزيقية» غامضة على النحو التالى :

آخن آتون يستدير منتبها كما لو انه تلقى نداءا مفاجئا .. حركة كاميرا ناعمة (بان) من آخن آتون الى الهيكل الذهبى لآمون حوتب الذى يبدو الآن فى الظلام

غير محدد المعالم يملأ الشاشة فى ضوء المشاعل .. منظر تتجاذبه الرهبة والصمت . آخن آتون فى لقطة متوسطة يتوقف متجمدا امام هذا المنظر كما لو ان صاعقة هبطت عليه . المطرقة والازميل تسقطان من يديه ، وكذلك المشعلات .. فجأه ، عبر خاطر الى ذهنه ، فيستدير الى الخلف .. (بان) خرطوش مشوه .. حركة كاميرا الى اسفل . القطع المهشمة ترقد على التراب .. آخن آتون يركع (داخل الكادر) ويلمسها : ليست سوى فتات من الحجر .. ينظر خلفه نحو هيكل ابيه (خارج الكادر) شعور بالرعب يتملكه تدريجيا .. يفتح شفتيه ليقول شيئا ، ولكنه لاينطق .. (بان) يتسلل تجاه الهيكل مرتجفا بشتى المشاعر .. يتقدم متثاقلا كمن حملت اطرافه بالاثقال .. يتوقف فى منتصف الطريق المظلم ، ويغطى وجهه ولكنه لايستطيع البكاء .. حركة تراجع بطيئة جدا للكاميرا .. يتهالك واهنا حتى تلامس رأسه الارض متأوها من الاعماق بصوت اجوف .. وحيدا فى الظلام الذى يشوبه غبار القبور» .

ويتم القطع من هذا المشهد مباشرة الى مشهد فى الصحراء يهيم فيه آخن آتون على وجهه ، وكذلك امراء «المحميات» . وعلى شريط الصوت تتوالى قراءات من «خطابات العمارنة» التى كانت موجهة من الامراء الى آخن آتون ، والتى عثر عليها فى احد الاكتشافات الاثرية الكبرى ، يطلبون منه المعاونة . ومنها خطاب من نبلاء حلب العجائز يقولون فيه «فى الماضى من ذا الذى اجترأ على نهب حلب من دون ان يخربه تحوت موس الثالث العظيم . ان آلهة مصر تسكن حلب ، ولكننا اليوم لم نعد ملكا لمولانا الفرعون .. لماذا تخلى مولانا عنا وسحب قواته» .

وينتهى سيناريو «مأساة البيت الكبير» بتتويج توت عنخ آمون ، وآخن آتون يراقب الحفل من بعيد ، وقد تغيرت ملامح وجهه «التى كانت يافعه فى زمن مضنى» . ثم يقترب آخن آتون ويضع التاج على رأس توت ، والذى يؤكد شادى على انه شقيق آخن آتون ، ويردد من نصوص التتويج :

عهدك السماء وخلودها

وملكك الارض وعرضها

وايامك النجوم وعددها

فاحكم البلاد وانت هانئ بها

ونرى آخن آتون لآخر مرة وهو يشاهد جثة رسوله الى البلاد الشمالية بعد ان قتل، ويهمهم آخن آتون لنفسه : عندما تقابلنا اول مرة فى تلك الليلة الباردة سألتنى من انت : هل لانك رأيت فى المدمر ، ام المنقذ .. لم نتحادث مطلقا . اجل لن تكون هناك اجابة . ويكتب شادى عبد السلام «فجأة ، يرتجف كل كيانه وكأن كل ايام وساعات حياته قد اجتاحت وجهه بقسوة .. يطبق عينيه بحزم ، وكأنه لايرغب فى ان يرى المزيد» .

اما مشهد النهاية ، فهو مشهد قائد الجيوش حور محب فوق عجلته الحربية ، بخيولها السوداء وسروجها الذهبية . ويكتب شادى عبد السلام «حور محب هو الفرعون فى هذه العجلة المذهبه .. الشارات تقترب .. شارات آمون .. انشودة آمون تتصاعد بين صوت العجلات المدوى .. نرى وجه المحارب رع رمسيس فى عجلته الحربية ، تلك العجلة الحربية التى كانت تخص حور محب من قبل .. ويردد كورس الكهنة :

ما اسعد المعابد

وما اسعد الكهنة

وكل من شاهد هذا اليوم

لقد عاد آمون ملك الآلهه الى هيكله .

وآخر سطور السيناريو الذى تبلغ عدد صفحاته ٣٢٣ صفحة من القطع الكبير :

«الكاميرا المتقدمة تخترق الغبار الرمادى الكثيف ... صفوف العجلات الحربية المتخايلة ، والتى تمر خارج الكادر ، تكشف عن امتداد لاينتهى من الحقول الخضراء .. كل الاصوات تتلاشى فى صمت الطبيعة الجليل .. وهناك بعيدا فى أفق السماء .. فلاح وحيد يحرث حقله فى امان تحت الشمس بينما الطيور ترفرف مرحا من حوله» .

آخن آتون شادى عبد السلام بطل تراجيدى نبيل نقطة ضعفه انه لم يدرك ان الحق يحتاج الى القوة لكى ينتصر : ان الحق لاينتصر لمجرد انه حق . ولكن هذا ليس السبب الرئيسى فى هزيمته ، وفشل ثورته ، وعودة كل شئ الى ما كان عليه قبل هذه الثورة . نعم ، لقد اقترب من الفلاحين ، ولكنهم لم يقتربوا منه بنفس القدر .

وفضلا عن الطبقة الجديدة التى نشأت معه ولم تختلف كثيرا فى ممارساتها عن طبقة الكهان ، فقد ظل هناك حاجز كبير بينه وبين الشعب المصرى الذى اطلق عليه «مهزوم العمارنة» ، ليس من باب الشماته ، وانما من باب اقرار الواقع .

السبب الرئيسى فى هزيمة آخن آتون ، وفشل ثورته ، عند شادى عبد السلام انه لم يدرك طبيعة المصريين المحافظة التى لاتميل الى التغيير الجذرى السريع ، وانما تفضل الاصلاح البطئ ، وعدم القطع مع الماضى : انه شعب يفضل الحلول الوسط. لم يعترض احد على دعوة آخن آتون لعبادة آتون ، والغاء كل الآلهة الاخرى ، او انشاء عاصمة جديدة لديانته . وحتى كهنة آمون لم يعترضوا على عبادة آتون ، وخاصة لوجود جذور قديمة لهذه العباده . ولكن المأساه بدأت عندما قرر آخن آتون تحطيم معبد آمون ، ومحاولة محو اسمه وكل آثاره من الوجود . ولم تكن مصادفة ان يتم القطع فى سيناريو شادى من تحطيم المعبد الى الشعب الملتاع فى طيبة مباشرة . كان هذا القرار الجذرى الذى ينشد التغيير السريع دفعة واحدة هو بداية النهاية .

نهاية سيناريو «مأساة البيت الكبير» بعودة عبادة آمون ليست موقف مع آمون ضد آتون ، او مع تعدد الالهه ضد التوحيد ، وانما مع ضرورة وجود القوة التى تحمى الحق ، وضد التغيير الجذرى السريع الذى يقطع مع الماضى ، لانه يتلاءم مع طبيعة الشعب المصرى من وجهة نظر الفنان . واذا كانت النهاية الدرامية هى انتصارات حور محب العسكرية ، وعودة عبادة آمون ، والاشارة الى رع مسيس الذى سيؤسس الاسرة التاسعة عشرة ، فان النهاية البصرية ـ السمعية ، وهى نهاية الفيلم الحقيقية هى للفلاح الذى يحرث الحق فى «أمان» ، «تحت الشمس» ، و «الطيور ترفرف مرحا من حوله» .

ويتجاوز شادى عبد السلام حكم «أى» الذى جاء بعد توت عنخ آمون ،

وقبل حور محب . ولكن هذا لايعنى بالضرورة ان شادى ينكر حكم أى لمصر بين هذين الفرعونين ، فالفيلم لايؤرخ بقدر ما يعبر عن رؤية فنية للتاريخ .

ورغم أن شادى عبد السلام مسلم دينا والاسلام يقوم اساسا على التوحيد بالله سبحانه وتعالى الا انه يدرك الفرق بين التوحيد فى الاسلام والتوحيد عند آخن آتون . وربما يكون آخن آتون عند شادى اقرب الى المسيح عليه السلام فى ربطه بين التوحيد وبين السلام ونبذ العنف ، وفى وصفه بانه ابن الاله ، وفى وجود تلامذة مقربين من اتباعه ، ثم فى مشهد مذبحة «المبشرين» ، وهى الكلمة التى استخدمها شادى ، والذى يبدو أقرب الى مذابح شهداء المسيحية الاوائل .

اكثر ما يهتم شادى عبد السلام بالتأكيد عليه فى مشروع فيلمه الذى لم ينفذ ان تكون الدولة قوية : بقاء مصر عنده ان تكون دولة ، وان تكون هذه الدوله قوية، ومن دون هذين الجناحين لاتطير . وليس من الغريب ان يكون الحدث المعاصر الوحيد الذى تناوله فى كل افلامه هو انتصارات الجيوش المصرية فى حرب اكتوبر ١٩٧٣ . لقد حزن شادى لهزيمة حرب يونيو ١٩٦٧ ، وحزن لموت عبد الناصر ، واشترك فى فى تصوير جنازته فى فيلم «انشودة الوداع» ، ولكنه لم يكن ناصريا بأى حال من الاحوال .

يبدأ فيلم «المومياء» بموت الاب (والد دنيس) ويبدأ سيناريو «مأساة البيت الكبير» بموت الامير تحوت موس ولى عهد آمون حوتب الثالث (خبا ضوء فى البيت الكبير) . وهذه البداية بالموت فى الفيلمين الروائيين اللذين كتبهما شادى لها علاقة وثيقة بالحضارة الفرعونية التى اهتم بها منذ مطلع شبابه . والمؤكد انها اكثر الحضارات القديمة انشغالا بالموت ، وما بعد الموت ، وربما يكفى ان كتابها الرئيسى كتاب «الموتى» ، وان اخلد واعقد ما خلفته من آثار الاهرامات الثلاث ، وهى مقابر للموتى والمشهد الرئيسى فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» هو مشهد اقتحام آخن آتون لمقبرة والده . ويتجاوز شادى عبد السلام الواقع فى هذا المشهد كما فعل شكسبير فى مشهد ظهور شبح الاب فى «هاملت» ، ولكن بأسلوب شادى الخاص حيث لايظهر شبح الاب ، وانما نداء خفى يجعل آخن آتون يضطرب ويتداعى لاول مرة .

ولعل من المناسب فى ختام هذه الدراسة عن سيناريو شادى عبد السلام الذى لم ينفذ ، ولم ينشر ، ان نقدم النص الكامل لمشهد من مشاهده ، وهو مشهد ذهاب

آخن آتون الى نفرتيتى فى قصر الشمال الذى اعتزلت فيه بعد انفصالها عنه .
ويوضح هذا المشهد اسلوب شادى عبد السلام فى كتابة السيناريو (ينشر كما هو حتى بمصطلحاته الانجليزية) ويبرهن على مدى القوة الدرامية التى كان من الممكن ان يكون عليها الفيلم .

القصر الشمالى ـ جناح الملكة نفرتيتى الخاص

ديكور حرف (L)

١ ـ CRANE L. angle

وصيفتان تفتحان باب الحديقة بسرعة وتركعان .

ـ اخناتون يقترب مندفعا بخطى عريضة .. عبر ممر الحديقة تحت ضوء القمر بعيدا من خلفه بوابة اخرى للحديقة مفتوحة على مصراعيها . والتى نرى من خلالها حملة المشاعل وهم يندفعون محاولين السيطرة على خيل عربته القلق. ظلالهم العملاقة تترامى فوق سطح بوابة ثالثة شاهقة الارتفاع فى عمق الخلفية .

CRANE ARM PANS (following) RISING + TRACK IN. -

اخناتون يمر خلال البوابة (١) .. ويستدير جانبا ثم يخطو الى مدخل القصر .. ويتوقف .

END OF PAN - TRACK IN CONT PAST AKH TO -

جناح الملكة نفرتيتى الخاص

غرفة المدخل وهى ذات عمودين ترتفع عن الارض بعدة درجات صغيرة (رفيعة السمك) وتؤدى الى غرفة للنوم تشبه الهيكل حيث سرير تعلوه مظله فى منتصفها (فى عمق الخلفية)

ـ الملكة نفرتيتى ووصيفاتها (عدد ٣)

قد اخذن بوصول اخناتون غير المتوقع

تتجمدن خوفا كل فى مكانها «أيكون أسيوى آخر؟»

ـ الملكة نفرتيتى اليهن «اذهبن» .

وعيناها مثبتة تجاه اخناتون خارج الكادر .

ـ الوصيفتان الصغيرتان تجمعان ادوات الزينة بسرعة وتختفيان .

ـ زوجة آى (الاميرة المسنه) تحى بتبجيل اخناتون (الذى مازال خارج الكادر)

ثم تحى مليكتها وتنسحب بوقار ،

كبرياؤها مجروح لما حدث لمليكتها .

ـ الملكة نفرتيتى تركت بمفردها .

ضوء دافئ ينبعث من القناديل المحيطة بها .. مكان تهفو اليه النفس فى ليل الشتاء.

ـ ولكى تكسب الوقت وتستجمع شتات فكرها .. تمسك مرآة وتزيح رباط ضفائرها المزخرفة ـ فينسدل شعرها الطويل الجميل .

ـ اخناتون يعود الى مقدمة الكادر ولكنه يتوقف مرة اخرى .

BACK V

تنهض بنعومة فى ثوبها الفضفاض تهفو اليها النفس اكثر مما تهفو الى نسيم الشمال فى يوم صيف حار يواجه احدهما الاخر .

يفصلهما ضباب من ستائر (الموسلين) الشفاف ،

هى محاطه بكل ما يمكن ان يطلق عليه مريح ورفاهية ،

هو مازال يلمسه ضوء القمر فيبدو واقفا فى فراغ .

(صمت)

ـ تخطو تجاه غرفة المدخل لترحب به

لكنها تغير رأيها فجأة وتتوقف هي الاخرى .

اخناتون :

(مباشرة)

«ماذا كنت تعنين عندما قلت :ـ

يرددون كلماتي الي ؟»

نفرتيتي غير متوقعة هذا السؤال خصوصا في هذه الساعة من الليل وفي هذا المكان ـ غرفة نومها ـ فتخبو مشاعرها .

نفرتيتي :

(محاولة تبسيط الامور)

كنت اعني :

«ان ترديدهم لكلماتك

لايعني الايمان بها

منهم من يرددها كواجب

يحتمه عليه منصبه

(بلا اكتراث)

او .. ولاؤه للبيت الكبير

(وهي تعني ماتقول)

ومنهم من يرددها ارضاء لك

فينال المزيد»

PAN (ROUND FOLLOWING AKH M. S. TO BACK V.) ـ ٢

اخناتون يخطو تجاهها (اثناء حديثه)

اخناتون :

«ومنهم من يؤمن مخلصا ..

اليس ذلك ممكنا .. ؟»

ـ اخناتون يتوقف هذه المرة أقرب .

PAN (CONT PAST AKH TO NEF, ALONE) + ZM OR TRACK IN ـ

(SLOW TO F. S.)

نفرتيتى تحاول أن تتفادى تصعيد هذا النقاش فتجيب بايماءة «ممكن» وهى تتحرك جانبا باحثة عن شئ ما .

نفرتيتى :

(وكأنها تحدث نفسها)

«الكل يرددون ـ على نفس المنوال»

ـ تصل الى قنينة عطر موضوعة على حامل رقيق

ـ اخناتون يدخل بسرعة الى (مقدمة الكادر) مرة اخرى هدوؤها المبالغ فيه يثير غضبه ..

اخناتون :

(باندفاع)

«وانت ..

أين تقفين .. ؟»

نفرتيتى وقد ذهلت لهذا السؤال تستدير اليه بحده

نفرتيتى :

(ترد بإباء)

«الملكة .

سماوات تعلو سماءهم»

ـ اخناتون يخطو أقرب .. ويزيح بعصبية واحدة من ستائر الموسلين جانبا .

اخناتون :

(حادا ومنهيا)

«اذن كونى كما تقولين

او على الاقل حاولى»

ـ نفرتيتى تعيد قنينة العطر بعصبية وتخبطها فتنقلب وتقف ترتعش بغضب صامت وهى تسمع .

(يستمر مستثاراً)

«رفعتك عاليا ، هناك فوق كل الالهات

امهر الايادى المؤمنه

خلدتك فى كل مكان

مالم تراه الهة من قبل

كل هذا لاكثر من سبب

الزوجة المثالية .. الام المثالية ..

لكى يرى العالم

اكمل صورة للحب ذاته ..»

FAN (with Nef alone)

تتحرك بخطى عصبية غير واثقة اثناء حوارها .

(نفرتيتى :

(ترد صائحة بانفعال)

«لم اطلب ان اكون مثالا لهذا العالم

انه بعيد .. قاسى ملئ بالدسائس .. إن وجوه القتله.. تطاردنى ..

(تهتز بانفعال وغضب تجاه اخناتون خارج الكادر)

كل ما اطلبه

مستقر آمن لى وأولادى.»

(M. S.) AK H. _

كلماتها تدمى اعماقه من الداخل

جانب آخر من جنته يتهاوى امام عينيه

يتابع حركتها (خارج الكادر) بعيون مشتعله وهو لايستطيع ان يقبل هذا الواقع . على الاقل فى هذه اللحظة .

اخناتون :

«لن تأمنى انت واولادك فى هذا العالم

الا اذا هداه

من آمن بأتون مخلصا .

هذه الكلمات رددتها لك مرارا ومرارا

وأمنت على ذلك .. دوما .

(نفس عميق بمرارة)

هل أمنت على كلماتى ارضاء لى

ام كان ذلك مجرد واجب ..»

FAN (following) _

نفرتيتى تعبر مقدمة الكادر بسرعة ثم تستدير بحدة تجاه اخناتون (خارج الكادر)

وتتوقف ... وقد الجمها الغضب ..

تتنفس بصعوبة

نظراتها الثاقبة مسلطة عليه

كبرياؤها جرح الى الابد .

صوت اخناتون :

(آمرا)

«اجيبى . انتظر اجابتك»

نفرتيتى :

(مازالت متكبرة .. تتنفس بصعوبه)«لن اجيب .

ولن انسى هذا السؤال»

وهى على وشك ان تتحرك منصرفة .. ثم يدخل اخناتون الكادر فجأة ويجذب ذراعها بحزم .

اخناتون :

(واضحا ومنهيا)

«وأنا لن انسى هذا الجواب»

يواجهان بعضهما بتحدى (M. S.)

وضوء القناديل يرتجف على وجهيهما ..

(صمت)

عرف فيلم «المومياء» بهذا العنوان ، بينما كان شادى يفضل العنوان الثانى المطبوع على الفيلم ايضا ، وهو «يوم أن تحصى السنون» . وعرف سيناريو «مأساة البيت الكبير» باسم آخن آتون ، وكان شادى يفضل العنوان الحقيقى . المأساة فيما حدث فى مصر بين موت الامير تحوت موس وتولى توت عنخ آمون من وجهة نظر شادى عبد السلام ليست مأساة آخن آتون ، وانما مأساة انهيار البيت الكبير ، او مقر الحكم فى الدولة المصرية القديمة .

● ● ●

هوامش

١ ـ كتبنا الاسماء الفرعونية فى هذه الدراسة حسب مفهوم الاسم فى الثقافة الفرعونية . كان لكل اسم معناه ، وكان للفرد وحده من دون اسم والده ، او لقب العائلة ، وكان بقاء الاسم بعد الموت يعنى سعادة الروح . وقد نشرنا معنى الاسم بين قوسين عند ذكره لاول مرة ، مثل رع مسيس (مخلوق رع) آخن آتون (خادم آتون) وهكذا . وقد فصلنا بين آخن وآتون مثلا ، ولم نجعلها اخناتون كما هو شائع حتى لانقع فى نفس الخطأ الذى يكتب به اسم شادى عبد السلام مثلا بالحروف اللاتينية عندما يكتبون شادى عبد السلام . وهذه التجربة ـ من غير مختص فى علم المصريات ـ تنتظر رأى المختصين فى هذا العلم .

٢ ـ كان الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه **نجيب محفوظ : الرؤية والادارة** (دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٨) اول من نفى الاسقاط السياسى عن روايتى «عبث الاقدار» و «رادوبيس» ، وخاصة ما يتصل بالزعم عن حملة نجيب محفوظ بأسلوب غير مباشر فى رواية «رادوبيس» ، على الملوك الفاسدين ، وعلى الملكية ، وانذاره للملك فاروق بما يمكن ان يؤدى اليه سلوكه من غضبة شعبية تطيح بالفساد والمفسدين وقد ذكر د. بدر انه تحدث مع نجيب محفوظ فى هذا الامر .« وكان رد المؤلف يمثل مفاجأة بالنسبة لى ، لانه وافقنى على زعمى بتسليم كامل . ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف الى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذى عرضته عليه ، فأخبرنى انه كتب الرواية فى فترة كان فيها الملك فاروق فى اول عهده بالحكم ، وكان كثير من المثقفين ، وجمهور كبير من ابناء الشعب يتعاطفون معه ، ويأملون فيه » .

٣ ـ مجلة **الرسالة** عدد ١٨ سبتمبر عام ١٩٤٤ من كتاب «الرجل والقمة» اختيار وتصنيف د. فاضل الاسود (الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٩) .

٤ ـ كان صاحب هذه السطور عند كتابته عن فيلم «المومياء» وفيلم «الفلاح الفصيح» لاول مرة يربط بين الفيلمين والواقع السياسى المعاصر لانتاجهما ، ولكنه الآن يرى ان ذلك الربط لم يكن صحيحا .

٥ ـ **اوديب واخناتون** تأليف ايمانويل فيلكوفسكى ترجمة فاروق فريد (الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٦٠) .

٦ ـ **اخناتون** تأليف سيريل الدريد ترجمة د. احمد زهير امين (الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢) .

٧ ـ **معجم الحضارة المصرية القديمة** تأليف جورج بوزنر وآخرين ترجمة امين سلامة (الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢) .

٨ ـ **موسوعة الفراعنة** تأليف باشكال فيرنوس وجان يويوت ترجمة د. محمود ماهر طه (دار الفكر ـ القاهرة ١٩٩٠) .

٩ ـ **اخناتون** تأليف د. عبد المنعم ابو بكر (وزارة الثقافة ـ القاهرة ١٩٦١) .

١٠ ـ اعتمدنا فى قراءة سيناريو «مأساة البيت الكبير» على نسخة خاصة قدمها لنا مؤلف السيناريو عام ١٩٨٥ .

صدر للمؤلف

١ـ سينما ٦٥	١٩٦٥	القاهرة
٢ـ الدليل السينمائى لعام ١٩٦٦.	١٩٦٧	القاهرة
٣ـ الفيلم الامريكى	١٩٦٧	القاهرة
٤ـ فهرنهيت ٤٥١ (ترجمة سيناريو فيلم فرنسواتروفو)	١٩٦٨	القاهرة
٥ـ العالم من عين الكاميرا (سينما ٦٦ ـ ٦٧)	١٩٦٨	القاهرة
٦ـ سينما ٦٩ (سينما ٦٨ ـ ٦٩)	١٩٧٠	القاهرة
٧ـ سينما ٧٠	١٩٧١	القاهرة
٨ـ القاموس الصغير للمخرجين المصريين	١٩٧٤	تونس
٩ـ حرب اكتوبر فى السينما	١٩٧٥	القاهرة
١٠ـ فى مهرجان كان	١٩٧٨	القاهرة
١١ـ دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية جزء خاص عن مصر) .	١٩٧٨	القاهرة
١٢ـ دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية جزء خاص عن العراق) .	١٩٧٩	القاهرة
١٣ـ اضواء على السينما المعاصرة	١٩٧٩	بغداد
١٤ـ فى السينما العربية	١٩٨١	بيروت
١٥ـ مدخل الى السينما الصهيونية	١٩٨١	بيروت
١٦ـ مسرحيات شكسبير فى السينما	١٩٨١	بغداد
١٧ـ هوية السينما العربية	١٩٨٨	بيروت

١٨ـ نجيب محفوظ والسينما	١٩٩٠	القاهرة
١٩ـ حوار مع السينما العربية والعالمية	١٩٩١	القاهرة
٢٠- اضواء على سينما يوسف شاهين	١٩٩٢	القاهرة
٢١- الواقعية الجديدة فى السينما المصرية	١٩٩٢	لقاهرة
٢٢- مهرجان كان (١٩٤٦ ـ ١٩٩١)	١٩٩٢	بيروت
٢٣- الصراع العربى الصهيونى فى السينما	١٩٩٢	القاهرة
٢٤- سينما القهر وسينما التحرير	١٩٩٢	دمشق
٢٥- حوار مع السينما المصرية	١٩٩٣	القاهرة
٢٦ ـ سينما الاطفال	١٩٩٤	القاهرة

●●●

الفهرس

رقم الإيداع / ١٠٩٤٥ / ١٩٩٤
دولى ٩٧٧ – ٢٣٥ – ٢٦٨ – ٠

الكتاب الأول من سلسلة كتب العيد المئوى للسينما (١٩٩٥ ـ ١٩٩٦) التى يصدرها المجلس الأعلى للثقافة .

ويتضمن دراسات عن بيومى وراشد وهما من رواد السينما الصامتة فى مصر ، وتمر الذكرى المئوية لميلادهما هذا العام (١٩٩٤) ، وعن سيناريو شادى عبد السلام الذى لم ينفذ (إخناتون) وأول فيلم قصير أخرجه صلاح أبو سيف ، وفيلم عايدة الذى حذفت منه أول محاولة لتمصير أوبرا عايدة ، ودراسة عن أوراق أحمد كامل مرسى الخاصة .

